AL. DISTRIȚIANU • C. BURGHINU

INTRODUCERE ÎN STUDIUL LITERATURII

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ
BUCUREȘTI — 1968

MINISTERUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI
INSTITUTUL PEDAGOGIC
AL UNIVERSITĂȚII BUCUREȘTI

BUCUREȘTI, 1968

Scanned with OKEN Scanner

AL. BISTRIȚIANU C. BOROIANU

INTRODUCERE IN STUDIUL LITERATURII

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Coperta de I. PETRESCU

Redactor responsabil : GRAUR DOINA
Tehnoredactor : SENA STĂNESCU

Dat la cules 06.11.1967. Bun de tipar 22.03.1968. Apărut 1968. Tiraj 5 000+130 ex. leg. 1/1 perg. Hîrtie scris tip I A 80 g/m², ft. 16/61×86. Coli editoriale 14,330. Coli de tipar 16. A 18292. C. Z. pentru bibliotecile mari 8.01(075.8). C. Z. pentru bibliotecile mici 8.01.

Întreprinderea Poligrafică Oltenia. Republica Socialistă România. Comanda nr. 176.

Scanned with OKEN Scanner

Prefață

Tematica, modul de tratare și dimensiunile lucrării de față sînt acelea ale unui manual pentru cursul de „Introducere în studiul literaturii", care se predă, pe durata unui singur semestru (30 de ore), în anul I al Facultății de filologie din cadrul institutelor pedagogice universitare.

Scopul acestui curs este de a înarma pe studenți cu noțiunile de bază necesare studiului literaturii, oferindu-le un instrument teoretic și practic pentru înțelegerea fenomenului literar în lumina esteticii marxist-leniniste. Cu ajutorul cunoștințelor cuprinse în acest curs introductiv, de orientare generală, studenții pot ajunge mai ușor la interpretarea științifică a problemelor ce se predau la cursul de „Istorie a literaturii române" sau la cel de „Literatură universală". De asemenea, aceste cunoștințe constituie un îndreptar teoretic al aplicațiilor ce se fac, mai tîrziu, la cursul de „Compunere și analiză literară".

În prima parte a manualului sînt tratate, în conformitate cu programa de învățămînt și în limitele îngăduite unui curs de inițiere, probleme generale de estetică literară (literatura — artă a cuvîntului; originea literaturii; raporturile literaturii cu realitatea; caracterul de clasă, tendențiozitatea, spiritul de partid, caracterul popular și specificul național în literatură), precum și noțiunile referitoare la structura operei literare (imaginea artistică, conținut și formă, procedee de realizare a formei). Partea a doua este consacrată teoriei genurilor și speciilor literare, cu ilustrări din literatura română (orală și scrisă) și din literatura universală — extinderea acestei părți fiind raportată și la sarcinile de predare ale viitorului profesor de limba și literatura română din învățămîntul de cultură generală. În sfîrșit, manualul se încheie cu un capitol sumar despre curentele literare, a căror aprofundare urmează să se facă, în mod firesc, pe temeiul analizelor de opere reprezentative, la cursurile de istorie a literaturii române și universale.

Întocmit după prevederile programei de învățămînt, cursul de „Introducere în studiul literaturii" pentru studenții anului I de la institutele pedagogice universitare nu și-a propus să trateze — și nici nu era cazul

Scanned with OKEN Scanner

să-şi propună — decît probleme de teorie a literaturii, de estetică literară. Într-un curs de iniţiere în studiul literaturii, obiectivul principal îl reprezintă familiarizarea cu terminologia de specialitate, cunoaşterea mijloacelor de realizare a imaginii artistice, formarea deprinderilor de lectură analitică a textului literar — elemente fără de care nu este posibilă cercetarea ştiinţifică a fenomenului literar în ansamblul coordonatelor sale. Problemele teoretice privind celelalte două componente ale ştiinţei literaturii, istoria şi critica literară, îşi găsesc locul în capitolele introductive ale cursurilor de istorie literară.

Făcînd apel la o bibliografie cît mai largă, autorii acestui manual au încercat, pe cît a fost posibil, să prezinte noţiunile de teorie literară în lumina proiectată de cele mai recente cercetări. Prin rosturile lui didactice, însă, un manual rămîne întotdeauna mai în urmă faţă de progresul pe care ştiinţa îl înregistrează de la o zi la alta, mai cu seamă cînd este vorba de o disciplină încă în elaborare, ca estetica literară. Prin căutările şi inovaţiile ei, creaţia literară a vremurilor noastre, ca şi arta contemporană, în general, a dat naştere atîtor întrebări, a iscat atîtea discuţii contradictorii, încît, în stabilirea adevărului ştiinţific, numeroase răspunsuri îşi aşteaptă încă formularea.

Ceea ce manualul didactic, în întinderea lui limitată, nu-şi îngăduie să cuprindă, să discute, să exprime ca punct de vedere sau să rezolve în materie de probleme litigioase poate constitui un prilej de înnoire, de intervenţie creatoare, pentru orele de curs şi de seminar. Sîntem cu toţii de acord că seminariile cele mai vii, mai atractive, mai rodnice, care stimulează studiul individual şi dezvoltă gîndirea studenţilor, sînt cele afectate fie analizelor de texte, contactului direct cu operele de creaţie poetică, fie cunoaşterii şi comentării critice a celor mai noi studii şi cercetări din domeniul ştiinţei literaturii.

Adresîndu-se şi unui mare număr de studenţi din producţie, înscrişi la cursurile fără frecvenţă, prezentul manual, prin organizarea şi modalităţile lui de comunicare, năzuieşte a fi cît mai didactic şi mai accesibil. Totodată, el poate suscita, socotim, şi interesul unor cercuri mai largi de cititori, frecventatori ai literaturii, dornici să se instruiască în problemele teoretice ale artei covîntului.

În vederea unei eventuale noi ediţii a manualului, aşteptăm observaţiile şi sugestiile colegilor noştri, pentru al căror preţios sprijin le mulţumim cu anticipaţie.

AUTORII

Scanned with OKEN Scanner

Știința literaturii. Disciplinele care studiază fenomenul literar

E bine să ne reamintim, de la început, valorile semantice ale cuvîntului „literatură". În sens larg, prin „literatură" se înțelege totalitatea operelor scrise, indiferent de conținutul și caracterul lor. Astfel, scrierile politice, istorice, filozofice, juridice, beletristice etc. aparțin „literaturii", adică modului de comunicare a ideilor cu ajutorul scrisului, al literelor. Folosind cuvîntul cu această valoare semantică, putem vorbi despre „literatura științelor medicale" sau despre „literatura noilor cercetări și descoperiri în spațiul cosmic" etc. La cursul de „Istorie a literaturii române", înainte de a ajunge să studiem creațiile artistice, ne ocupăm de *Scrisoarea lui Neacșu* din Cîmpulung, de traducerile în românește ale textelor religioase aflate în manuscrisele rotacizante din secolul al XVI-lea, de tipăriturile religioase din același secol sau din secolele următoare, de cronici ș.a.m.d., adică de toate scrierile mai însemnate care formează literatura noastră veche și care prezintă un interes mai mult cultural și lingvistic.

În sens mai restrîns, prin „literatură" se înțelege numai *totalitatea operelor care reflectă realitatea prin imagini artistice realizate cu ajutorul cuvintelor* (totalitatea operelor „beletristice" sau „poetice"). Termenul „literatură", luat în acest sens, denumește o artă, și anume *arta cuvîntului*. De această artă țin nu numai operele beletristice *scrise*, ci și cele care au circulat vreme îndelungată și mai circulă încă pe cale *orală*: creațiile folclorice.

Sensul acesta mai restrîns al cuvîntului trebuie luat atunci cînd vorbim despre *știința literaturii*. Obiectul de cercetare al

științei literaturii este, prin urmare, arta cuvîntului, adică literatura *beletristică,* literatura *poetică.*

Sarcinile științei literaturii sînt multiple : cercetează, astfel, literatura unui popor sau literatura tuturor popoarelor în dezvoltarea ei istorică, de la începuturi pînă în zilele noastre, descoperind raporturile existente între creația literară, ca fenomen de suprastructură ideologică, și baza economică a societății ; analizează operele literare, punînd în lumină valorile lor artistice, semnalînd, explicînd și combătînd, în același timp, elementele lor negative, retrograde, ori lipsite de semnificație și, implicit, neviabile ; relevă influența pe care o operă literară a exercitat-o sau o exercită asupra cititorilor ș.a.m.d.

Datorită caracterului variat și complex al materialului supus cercetării sale, știința literaturii se divide în trei discipline distincte, dar strîns legate între ele : *teoria literaturii, istoria literaturii, critica literară.*

a. Teoria literaturii

Teoria literaturii, disciplină componentă a științei literaturii, este teoria unei anumite arte — arta cuvîntului — și, ca atare, se află în raport foarte strîns cu *estetica,* acea ramură a filozofiei care studiază „frumosul". Omul percepe și gustă frumosul din natură, din societate, dar știe, în același timp, prin geniul său creator, să-i dea plenitudine și strălucire în operele sale artistice. Estetica este preocupată atît de „frumosul natural", cît, mai cu seamă, de „frumosul artistic", de legile generale ale artelor. Se poate vorbi deci de o estetică *generală,* privind trăsăturile comune tuturor artelor, și de o estetică *specială,* a fiecărei arte în parte. În cazul nostru, teoria literaturii este o estetică specială, și anume *estetica literară.*

Teoria literaturii sau estetica literară se ocupă cu problemele cele mai generale ale creației literare. În primul rînd, ea *definește* literatura, ca artă a cuvîntului, *demonstrînd* funcția ei socială, valoarea ei estetică și instructiv-educativă. În al doilea rînd, pătrunde în structura operei literare, cercetîndu-i elementele componente și reconstituind procesul de creație care a de-

Scanned with OKEN Scanner

terminat închegarea acestor elemente într-un tot unitar. Cu alte cuvinte, teoria literaturii este disciplina care studiază trăsăturile caracteristice ale operei literare ; ea ne învață să distingem elementele de *conținut* și de *formă* ale operei literare, să recunoaștem diversele procedee de realizare a imaginii artistice cu ajutorul limbii, introducîndu-ne, astfel, în atelierul de lucru al creatorului, al scriitorului. Teoria literaturii ne arată ce este *limbajul poetic* — mijloc specific de realizare a formei în operele literare — adică tropii, figurile de stil, sintaxa poetică, versificația ; ne arată ce sînt *genurile literare* și care sînt diversele lor specii ; în sfîrșit, această disciplină ne indică trăsăturile definitorii ale *curentelor literare* (clasicism, romantism, realism etc.).

Încă din antichitate, literatura a constituit un obiect de studiu și de teoretizare pentru filozofi și scriitori. Tratatul lui Aristotel, *Poetica*, a fost întocmit în secolul al IV-lea î.e.n., iar mai tîrziu, în secolul I î.e.n., poetul latin Horațiu scrie *Epistola către Pisoni* (Arta poetică). În secolul al XVII-lea, după modelul horațian al tratatului în versuri, Boileau, teoreticianul clasicismului francez, reluînd și dezvoltînd ideile poetului latin, scrie la rîndu-i *L'art poétique*.

Idei privind problemele literaturii s-au formulat apoi în toate marile culturi europene, de pildă, de Lessing, Kant, Hegel, Schopenhauer (la germani), Diderot, Taine (la francezi), Bielinski, Cernîșevski, Plehanov (la ruși) etc. Interpretarea științifică a fenomenului literar și a celui artistic, în general, se datorește clasicilor marxism-leninismului: Marx, Engels, Lenin.

Preocupări de acest gen au existat și în cultura noastră mai veche. Unul dintre primii versificatori în limba română, Miron Costin, cronicarul din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, își însoțește poemul *Viața lumii* cu cîteva lămuriri privitoare la „stihuri", cuprinse în predoslovia adresată cititorilor. Un mic „tratat" de versificație întocmește și Ienăchiță Văcărescu, sub titlul *Despre poetică*, aflat în gramatica sa tipărită în 1787 *(Observații sau băgări de seamă asupra regulelor și orînduielilor gramaticii românești)*. Preocupările de teorie a literaturii devin frecvente în lucrările scriitorilor noștri din secolul al XIX-lea, o dată cu avîntul pe care îl ia dezvoltarea literaturii noastre

Scanned with OKEN Scanner

beletristice. Prețioase idei privind creația literară și valorile ei apar, de pildă, în scrierile lui G. Bariţiu *(Scriitorii clasici, Un discurs asupra versificației noastre* etc.), C. Bolliac *(Poezia, Misiunea poeziei),* A. Russo *(Critica criticii, Cugetări, Poezia poporală)* sau în ale lui I. Heliade Rădulescu *(Curs întregu de poesie generale).* B. P. Hasdeu, de asemenea, pune în discuție, cu discernămînt științific, probleme referitoare la structura operei literare, la conținutul și forma ei, într-o serie de articole din 1863 publicate în revista *„Lumina".* Problema raportului dintre conținut și formă este cu justețe rezolvată de I. L. Caragiale în studiul său *Cîteva păreri.* Alte articole ale marelui dramaturg dezbat idei legate de diverse curente literare (romantism, realism).

Discuțiile în jurul problemelor de teorie literară iau amploare în perioada apariției revistelor *„Convorbiri literare"* (1867) și *„Contemporanul"* (1881), datorită mai ales studiilor publicate de T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea. Articolul lui T. Maiorescu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* în care, pentru prima dată la noi, se întreprinde sistematizarea unor noțiuni fundamentale privind frumosul artistic, în general, precum și structura și specificul creației poetice, în special, constituie un moment important al dezvoltării esteticii noastre literare ca disciplină teoretică și, implicit, ca îndreptar de critică literară. Alte articole ale aceluiași teoretician, cum sînt : *Comediile d-lui I. L. Caragiale, Poeți și critici, În memoria poetului dialectal Victor Vlad (Delamarina), În chestia poeziei populare,* îi întregesc, mai tîrziu, contribuția. Polemizînd cu T. Maiorescu, fără a fi însă întotdeauna îndreptățit în interpretarea și combaterea ideilor estetice ale acestuia, C. Dobrogeanu-Gherea înnoiește ideologia noastră literară, călăuzind-o spre o estetică marxistă, în studii ca *Tendenționismul și tezismul în artă, Personalitatea și morala în artă* ș.a.[1]

În general, preocupările de teorie a literaturii s-au ivit în activitatea criticilor noștri literari, lucru care apare și mai evident în cultura noastră din secolul al XX-lea. Garabet Ibrăi-

[1] Pentru adîncirea acestor preocupări la scriitorii noștri din secolul al XIX-lea, vezi : Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești,* E.P.L., 1962.

leanu, Eugen Lovinescu, Mihail Dragomirescu — ne gîndim mai cu seamă la primele trei decenii ale secolului — sau G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Șerban Cioculescu ș.a. — ne referim la perioada imediat următoare, pînă la Eliberare — au împletit, în mod firesc și necesar, faptele de critică literară cu cele de teorie literară.

Învățătura marxist-leninistă privitoare la literatură și artă a marcat o etapă nouă, calitativ superioară, în dezvoltarea teoriei literare.

Studiile oamenilor de știință din țările socialiste, între care trebuie să amintim și contribuția cercetătorilor din țara noastră, au înregistrat succese însemnate în lămurirea și dezvoltarea problemelor de estetică generală și de teorie a literaturii în lumina filozofiei maxist-leniniste.[1]

Valoarea practică a teoriei literaturii stă în faptul că ea constituie un sprijin în activitatea scriitorilor, mai cu seamă a celor tineri, răspunzînd diverselor întrebări legate de năzuințele acestora și ivite în munca lor de creație. Cunoașterea științifică a fenomenului literar nu poate fi decît de folos scriitorului zelos să-și perfecționeze măiestria. În același timp, cu ajutorul teoriei literaturii, cititorii pot ajunge la înțelegerea științifică a procesului de creație, pot să-și dea mai bine seama de conținutul și forma unei opere literare, de unitatea dialectică dintre aceste două elemente.

Trebuie spus însă că, deși în domeniul esteticii literare s-au înregistrat succese remarcabile, ajungîndu-se în multe probleme la concluzii unanim acceptate, în altele, cum sînt cele privitoare la genuri, stiluri, curente, la teoria romanului ș.a., se mai înfruntă încă puncte de vedere contradictorii.

---

[1] Dintre lucrările cercetătorilor noștri de astăzi amintim: *Studii de istorie a teoriei literare românești* de Al. Dima, E.P.L., 1962, *Introducere în știința literaturii* de G. Macovescu, Ed. didactică și pedagogică, 1962, *Cunoașterea artistică* de Marcel Breazu, Editura Academiei, 1960, *Teoria literaturii* de Silvian Iosifescu, Editura didactică și pedagogică, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

b. Istoria literaturii

Istoria literaturii studiază evoluția literaturii unui popor sau a mai multor popoare în strînsă legătură cu condițiile economice și social-politice ale dezvoltării poporului sau popoarelor respective.

Istoria literaturii urmărește în mod cronologic perioadele care s-au succedat în existența literaturii unui popor sau a literaturii universale, studiază viața și opera scriitorilor care ilustrează diferitele perioade, descoperind raporturile dintre literatura unei epoci sau a unui scriitor și condițiile de viață economică, politică și socială în care ea a fost creată, dintre literatura unui popor și literatura altor popoare. Fiecare popor cu un trecut de cultură își are lucrările sale de istorie a literaturii naționale. La noi, de pildă, înainte de Eliberare, au fost elaborate mai multe lucrări de sinteză asupra dezvoltării literaturii noastre : N. Iorga *(Istoria literaturii românești)*, Ovid Densusianu *(Literatura română modernă)*, Sextil Pușcariu *(Istoria literaturii române. Epoca veche)*, E. Lovinescu *(Istoria literaturii române contemporane)*, N. Cartojan *(Istoria literaturii române vechi)*, Ștefan Ciobanu *(Istoria literaturii române vechi)*, G. Călinescu *(Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent)*, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, T. Vianu *(Istoria literaturii române moderne)* ș.a. S-au scris și lucrări care urmăresc evoluția literaturilor mai multor popoare, ca, de exemplu : *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea și legăturile lor* de N. Iorga. Toate operele de istorie literară citate sînt lucrări valoroase atît în ceea ce privește rigurozitatea informației cît și în ceea ce privește subtilitatea analizelor, rămînînd, pentru istoricii literari actuali, un indispensabil material de documentare.

În anii puterii populare, istoria noastră literară a întreprins, sub îndrumarea partidului, o susținută muncă în vederea reconsiderării literaturii trecutului, concretizată în monografiile asupra vieții și operei unora dintre clasici *(N. Filimon, Gr. M.*

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandrescu de G. Călinescu, *Al. Russo* de Al. Dima, *Calistrat Hogaș*, *G. Topîrceanu* de C. Ciopraga, *Viața lui V. Alecsandri* de G. C. Nicolescu, *Ion Creangă*, *Eminescu* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Ion Ghica* de D. Păcurariu, *Ioan Slavici* de Pompiliu Marcea, *C. Bolliac* de O. Papadima etc.) și în marele număr de studii și articole, publicate fie în periodice sau volume, fie ca introduceri la diversele ediții de opere.

Cele dintîi încercări de sinteză, de la Eliberare încoace, au fost dictate de necesitățile învățămîntului, în primul rînd ale celui de cultură generală, apoi ale celui universitar. Pionieratul aparține manualelor de „Istoria literaturii române" pentru clasa a IX-a (1953) și clasa a X-a (1954), întocmite de colective de autori în cadrul Institutului de istorie literară și folclor al Academiei. În ordine cronologică, urmează manualele pentru clasele a IX-a (1960) și a X-a (1964) de profesorul C. Boroianu și manualul pentru clasa a XI-a (1960) alcătuit de un colectiv. Acestor manuale au început să le urmeze, în ultimii ani, cursurile universitare : Al. Piru *(Literatura română veche*, 1961, și *Literatura română premodernă*, 1964), I. D. Lăudat *(Istoria literaturii române vechi*, 2 vol., 1962—1963), Paul Cornea și D. Păcurariu *(Curs de istoria literaturii române moderne*, 1962), Ovid S. Crohmălniceanu *(Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, 1964), D. Micu *(Istoria literaturii române*, 2 vol., 1964—1965) ș.a.

Pe baza bogatei experiențe de pînă acum și valorificînd toate contribuțiile aduse de istoricii noștri literari în anii puterii populare (monografii, articole, studii, manuale, cursuri), Academia Republicii Socialiste România pregătește în prezent, antrenînd un larg colectiv de specialiști, condus pînă nu de mult de regretatul G. Călinescu, lucrarea de sinteză de mare amploare, tratatul de istorie a literaturii române (5 volume), din care a apărut primul volum[1].

Pentru literaturile străine sînt foarte cunoscute sintezele unor istorici literari ca : Francesco De Sanctis *(Istoria literaturii italiene)*, Hippolyte Taine *(Istoria literaturii engleze)*, Gustave Lanson *(Istoria literaturii franceze)*, Albert Thibaudet *(Istoria*

[1] *Istoria literaturii române*, vol. I, *Folclorul. Literatura română în perioada feudală* (1450—1780). Ed. Acad., 1964.

literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre), A. N. Pîpin *(Istoria literaturii ruse)*, A. G. Dementiev *(Istoria literaturii sovietice)*, Otto Mann *(Istoria literaturii germane)*.

c. Critica literară

Critica literară este a treia ramură a științei literaturii, nu mai puțin importantă decît celelalte două discipline despre care s-a vorbit mai înainte. Critica literară analizează, în lumina unei anumite concepții estetice, fenomenul literar, mai cu seamă pe cel contemporan, în toată complexitatea lui, și emite judecăți de valoare privind atît justețea și actualitatea ideilor, cît și realizarea artistică a operei în care ele sînt exprimate. Obiectul de cercetare al unei lucrări de critică poate fi o operă anumită, întreaga operă a unui scriitor sau, alteori, mai multe opere ale unor diverși scriitori, apropiați fie prin tematică, fie prin conținutul de idei, fie prin particularitățile artistice.

Articolul de critică literară, oricare ar fi extensiunea și greutatea lui (de la recenzie și cronică pînă la studiu), se adresează, cu efect instructiv, atît scriitorilor cît și cititorilor. Scoțînd în evidență ceea ce este nou, sănătos, pozitiv în mesajul unei opere literare și ceea ce este izbutit din punct de vedere estetic, dar, în același timp, atrăgînd atenția asupra deficiențelor de ordin ideologic sau artistic, care pot scădea sau chiar anula valoarea operei, critica literară, atunci cînd este principială și obiectivă, constituie un bun sfătuitor și îndrumător al scriitorului, ajutîndu-l să-și sporească forța creatoare, să-și perfecționeze măiestria artistică. Pe de altă parte, tot atît de instructivă este și pentru cititor, care, informat și îndrumat de articolele de critică literară, se poate dezvolta din punctul de vedere al gustului artistic, învățînd, cu timpul, să-și selecteze singur lectura și să aprecieze semnificația ideologică și valoarea artistică a unei scrieri literare.

În evoluția ei istorică, critica literară, reprezentînd punctul de vedere al unei anumite concepții estetice, al unei anumite teorii a literaturii, a aplicat, de-a lungul epocilor, diverse criterii de apreciere a valorilor, în raport cu idealul artistic al curentelor literare succesive (clasicism, romantism, realism etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Contribuții însemnate la dezvoltarea criticii literare pe plan european au dat criticii din secolele al XIX-lea și al XX-lea : frații Schlegel (în Germania), Sainte-Beuve, Taine, Faguet, Thibaudet (în Franța), Bielinski, Cernîșevski, Dobroliubov, Pisarev (în Rusia), Menéndez Y Pelayo (în Spania), De Sanctis, Croce (în Italia) ș.a.

Printre criticii noștri literari din trecut amintim pe Titu Maiorescu *(Critice*, 3 vol., 1892), C. Dobrogeanu-Gherea *(Studii critice*, 3 vol., 1890—1897), G. Ibrăileanu *(Spiritul critic în cultura românească*, 1909, *Scriitori și curente*, 1909, *Note și impresii*, 1920), Eugen Lovinescu *(Critice*, 10 vol., 1909—1923), M. Dragomirescu *(Critică*, 2 vol. 1927—1928).

În anii puterii populare, marele avînt pe care l-a luat producția literară, numărul impresionant de noi creații ce apar în fiecare an au determinat, cum era și natural, o vie activitate și în domeniul criticii literare. În periodicele literare sau cu profil cultural general (*„Viața românească“*, *„Gazeta literară“*, *„Contemporanul“*, *„Luceafărul“*, *„Steaua“*, *„Tribuna“*, *„Iașul literar“*, *„Orizont“*, *„Ramuri“*, *„Ateneu“*, *„Familia“*, *„Astra“*, *„Argeș“*, *„Tomis“* etc.), fenomenul literar actual este urmărit cu cea mai atentă grijă. Cartea nouă își găsește, în paginile presei noastre, comentariul critic cuvenit, făcut de pe pozițiile criteriilor estetice marxist-leniniste, cu urmărirea consecventă a celor două scopuri : de a contribui la ridicarea calității creației literare și de a fi un îndreptar pentru masele din ce în ce mai mari de cititori. Criticilor literari cu activitate notorie încă din perioada 1920—1944 (G. Călinescu, Perpessicius, M. Ralea, T. Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, li s-a alăturat, după Eliberare, o pleiadă de noi critici literari, mereu adăugită cu reprezentanți ai generațiilor mai tinere.[1]

---

[1] Citățm, spre exemplificare, volumele de critică literară apărute în ultimii doi ani : Ardeleanu, V., *Însemnări despre proză* ; Bălan, I. D., *Valori literare* ; Cioculescu, Șerban, *Varietăți critice* ; Dimisianu, G., *Schițe de critică* ; Ivașcu G., *Confruntări literare* ; Manolescu, N., *Lecturi infidele* ; Munteanu, G., *Atitudini* ; Negoițescu, I., *Scriitori moderni* ; Petroveanu, M., *Studii literare* ; Regman, C., *Confluențe literare* (apărute în 1966) ; Călinescu, Matei *Ecouri critice* ; Ciobanu, N., *Nuvela și povestirea contemporană* ; Georgescu, Paul, *Polivalența necesară* ș.a. (apărute în 1967).

Între cele trei discipline care alcătuiesc știința literaturii există o foarte strînsă legătură. Fiecare dintre ele se sprijină pe fondul de noțiuni al celorlalte două. Problemele de teorie literară s-au rezolvat și se rezolvă pe baza cunoașterii temeinice a istoriei literaturii și ținînd seama de aprecierile emise de critica literară, prin urmare cu ajutorul analizelor și materialului de generalizare oferit de acestea. Istoria literaturii folosește, la rîndul ei, terminologia și noțiunile generalizatoare stabilite de teoria literaturii, după cum, în ierarhizarea și definirea perioadelor, curentelor, scriitorilor și operelor, trebuie să recurgă la concluziile valorificatoare ale criticii literare. În sfîrșit, critica literară vorbește în numele unei anumite concepții estetice — în cazul criticii noastre literare actuale, în numele concepției estetice marxist-leniniste —, ceea ce înseamnă aplicarea noțiunilor de teorie a literaturii în cercetarea valorii etico-estetice a creației literare ; totodată, critica literară, pentru a putea ajunge la concluzii valabile, presupune cunoașterea întregii experiențe artistice a trecutului. Cu alte cuvinte, emiterea unor juste judecăți de valoare privind o nouă creație literară se întemeiază pe cunoștințele ce le pun la îndemînă criticului literar atît teoria cît și istoria literaturii.

Scanned with OKEN Scanner

1. Originea literaturii

Problema originii literaturii, a artei în general, a constituit încă din antichitate o preocupare a filozofiei. Diferitele teorii ce s-au emis mai tîrziu, de-a lungul secolelor, de pe cele două poziții filozofice (idealism și materialism) izvorăsc din sistemele estetice ale celor doi gînditori greci, Platon și Aristotel, care au trăit în secolul al IV-lea î.e.n.

Platon (427—347), cel care a închegat în lucrări scrise concepțiile filozofice ale lui Socrate, al cărui discipol a fost, discută și problemele artei în unele din dialogurile sale *(Ion, Apărarea lui Socrate, Hippias cel Mare)* sau în alte scrieri, ca *Banchetul* și *Republica.*

Platon considera arta drept o *imitație* („mimesis") a obiectelor sensibile, la rîndul lor acestea fiind o imitație palidă a lumii *ideilor.* Această lume a ideilor ar fi singura realitate perfectă în care există *frumosul.* „Demiurgul", creatorul lumii, a avut ca modele aceste idei, aflate în afara timpului și a spațiului. Creația lui este însă imperfectă, lumea este o copie neizbutită a lumii ideilor. Omul, prin artă, încearcă să ajungă la perfecțiunea lumii ideilor, dar încercarea sa nu duce decît la o „copie a copiilor", la o „umbră a umbrelor", la o „imitație a imitațiilor".

Pentru filozoful Platon, literatura are origini divine. Poeții, aflîndu-se într-o stare de dezechilibru sufletesc, asemănătoare

Scanned with OKEN Scanner

cu nebunia, dau glas versurilor care sînt compuse de zei[1]. În acest sens este elocvent următorul pasaj din dialogul *Ion* :

„Într-adevăr, nu mulțumită cine știe cărui meșteșug, ci stăpîniți fiind de divinitate și transportați, marii poeți epici își compun frumoasele lor cînturi ; și adevărații lirici la fel. Așa cum corybanții[2] dănțuiesc fără să-și dea seama ce fac, tot astfel poeții lirici, fără să-și dea seama, compun poemele de toți cunoscute ; odată prinși în curgerea muzicii și a ritmului, își ies din fire, la fel cu Bacchantele, în stare să scoată lapte și miere din rîuri cîtă vreme Zeus le ține sub stăpînirea lui, ci nu și cînd se găsesc în toate mințile. În sufletele poeților lirici aceeași taină se petrece, cum ei înșiși mărturisesc [. . .] Poetul e făptură ușoară, înaripată și sfîntă, ce nu poate cînta înainte de a se simți stăpînit de Zeu, scos din fire, și de a-și fi pierdut mințile. Cîtă vreme n-a căpătat asemenea dar, nimeni nu e în stare să facă versuri ori preziceri. Cum dară, nu din pricina vreunui meșteșug, ci mulțumită harului ceresc născocesc ei tot ce născocesc despre un lucru sau altul, fiecare nu izbutește să compună bine decît ceea ce Muza îl împinge să facă. Încît cînturile cele frumoase nu sînt ale celor ce le rostesc, de vreme ce nimeni dintre ei nu este în mințile lui cînd le spune, ci Zeul însuși, care le compune și grăiește prin gura lor".[3]

Literatura ar fi, așadar, un dar al zeilor, un produs irațional, poetul nefiind decît un intermediar între divinitate și oameni, un posedat „ieșit din minți", prin glasul căruia viersuiesc zeitățile.

Aristotel (384—322), deși elev al lui Platon (studiase timp de douăzeci de ani în faimoasa lui Academie), n-a adoptat punctul de vedere al maestrului său cu privire la originea și natura literaturii. Dimpotrivă, în estetică a combătut idealismul platonian, cu toate că, în general, filozofia lui pendulează între mate-

---

[1] Vezi și D. M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, Ed. Casa Școalelor, 1944, p. 58.

[2] Corybant — preot al Cybelei, zeița pămîntului și animalelor.

[3] D. M. Pippidi, *Op. cit.*, p. 57—58.

rialism și idealism. Aristotel, pe care Marx îl considera drept „cel mai mare gînditor al antichității", iar Engels, „mintea cea mai universală din vechea filozofie greacă", este, după cum știm, și autorul celui dintîi tratat de estetică din istoria doctrinelor filozofice : *Poetica*.

Pentru Aristotel, originea artei nu trebuie căutată în forța supranaturală a divinității, ci în însăși viața cu infinitele ei aspecte și întîmplări. Poetul nu este un simplu transmițător al unor producții irațională ce nu-i aparțin, cum pretindea Platon, ci un adevărat creator, care deține darul armoniei, al ritmului și al imitației. Vorbind despre literatură, Aristotel folosește și el, ca și Platon, termenul „mimesis" (imitație). Dar pe cînd în concepția filozofului idealist opera literară se înfățișa ca imitarea palidă, imperfectă, a unor realități inaccesibile, o „umbră a umbrelor", pentru strălucitul său elev, realitatea avînd o existență obiectivă, obiectul imitației îl constituie caracterele, patimile, acțiunile și mai cu seamă faptele omenești.

Prin „mimesis", Aristotel înțelegea nu reproducerea, copierea fidelă a realității, ci imitarea creatoare, înlocuirea faptelor reale particulare prin fapte posibile și cu caracter general.

Teorii mai tîrzii au încercat să demonstreze că arta s-ar fi născut din joc (H e r b e r t S p e n c e r) sau din practicarea magiei.

În realitate, așa cum au arătat întemeietorii socialismului științific, cauzele sociale ale apariției literaturii, ca și ale celorlalte arte, le găsim în procesul muncii, în practica socială a oamenilor, în activitatea lor materială, de producție. Arta a fost pentru oameni o necesitate, și de aceea ei au creat-o. Arta le-a fost un sprijin în lupta lor cu forțele naturii ; ea le-a întărit coeziunea de colectiv, i-a animat în acțiunile eroice pe care le-au întreprins, fie în procesul muncii, fie pe cîmpul de luptă. În această acțiune colectivă de muncă și luptă s-au dezvoltat în oameni sentimentele și necesitățile estetice, gustul lor pentru frumos, pentru frumosul din realitate și pentru frumosul din artă, din literatură.

2. Trăsăturile generale ale literaturii

a. Literatura, fenomen ideologic. Caracterul de clasă al literaturii. Tendenţiozitatea în literatură

Literatura este o artă, arta cuvîntului. Ca şi celelalte arte (muzica, pictura, sculptura, arhitectura, coregrafia ş.a.), literatura e un fenomen social, şi anume o formă specifică de manifestare a conştiinţei sociale[1].

Fiind o formă a conştiinţei sociale, adică un mijloc specific de reflectare a realităţii, literatura este un fenomen ideologic ; ea face parte din suprastructura ideologică[2]. Ca atare, ea are două valori : cognitivă şi etică. Pe de o parte, constituie un important mijloc de cunoaştere a lumii ; pe de altă parte, prin forţa artistică a ideilor şi sentimentelor comunicate, ea acţionează puternic asupra formării morale a omului, educîndu-l în sensul unui anumit ideal social şi contribuind astfel la transformarea realităţii.

Fiind un fenomen de suprastructură, literatura are un caracter de clasă. În societatea formată din clase antagonice, literatura reflectă contradicţiile sociale existente, lupta neîntreruptă a celor oprimaţi împotriva claselor posedante.

În societatea împărţită în clase antagoniste, scriitorul se situează, mai mult sau mai puţin, uneori fără voia lui, pe una din

---

[1] Prin *conştiinţă socială* se înţelege reflectarea *existenţei sociale* a oamenilor. Conştiinţa socială însumează toate ideile, teoriile, concepţiile oamenilor privitoare la existenţa lor socială şi se manifestă sub diferite forme distincte, ca ideologia politică şi juridică, morala, arta, ştiinţa, religia.

[2] Suprastructura este formată din ideile sociale şi instituţiile corespunzătoare lor. Concepţiile politice, juridice, religioase, artistice, filozofice ale societăţii, forme ale conştiinţei sociale, precum şi instituţiile politice, juridice etc. corespunzătoare lor sînt elemente componente ale suprastructurii. Aşadar, filozofia, arta, religia, morala, dreptul, precum şi instituţii ca statul, partidele politice, biserica au comun faptul că se ridică pe aceeaşi *bază* — orînduirea economică a societăţii respective —, că sînt condiţionate de această orînduire fiind produsul şi reflectarea ei. Ele sînt fenomene de suprastructură.

Scanned with OKEN Scanner

poziţiile claselor în luptă: ori pe poziţia clasei progresiste, ori pe poziţia clasei reacţionare. Chiar dacă, intenţional, îşi impune o atitudine neutră faţă de obiectul înfăţişat în opera sa, scriitorul nu se poate sustrage influenţei uneia sau alteia dintre tendinţele ce se manifestă în epoca şi mediul social în care trăieşte.

Tendenţiozitatea este o condiţie obiectivă a creaţei literare şi ea poate fi urmărită de-a lungul veacurilor, începînd cu literatura antică. F. Engels, într-o scrisoare din 1885 adresată scriitoarei germane Minna Kautsky, observa în această privinţă: „Părintele tragediei, Eshil, şi tatăl comediei, Aristofan, au fost amîndoi adevăraţi poeţi cu tendinţă; nu mai puţin Dante şi Cervantes... Ruşii şi norvegienii moderni, care dau romane excelente, sînt cu toţii poeţi cu tendinţă“[1].

Promovarea apoliticului în artă, a „neutralităţii“ artistului reprezintă, în fond, *tendinţa* claselor exploatatoare de a rupe arta de viaţă, de realitate, împiedicînd-o astfel să-şi îndeplinească, prin reflectarea adevărului vieţii, misiunea sa etico-socială. Concepţia „artă pentru artă“, potrivit căreia literatura trebuie să fie lipsită de orice tendinţă, să aibă un scop în sine este deci ea însăşi tendenţioasă.

În orînduirile presocialiste, creaţia literară nu poate manifesta o atitudine identică faţă de toate clasele, după cum nu poate rămîne indiferentă faţă de lupta de clasă, faţă de orînduirea socială respectivă. Caracterul tendenţios, militant, al literaturii capătă şi mai multă intensitate în epocile de mari frămîntări sociale, din preziua unor transformări revoluţionare. Astfel, opera scriitoriilor noştri din generaţia de la 1848, N. Bălcescu, M. Kogălniceanu, Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, Alecu Russo, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, V. Alecsandri, are un puternic caracter antifeudal.

Analizînd tendinţele ideologice contradictorii ale culturii din orînduirea capitalistă — ca reflex suprastructural al luptei de clasă —, Lenin a formulat teoria despre existenţa a *două culturi* în societatea împărţită în clase antagonice. „În sînul fiecărei culturi naţionale — scria Lenin — se găsesc elemente, fie-

---

[1] K. Marx şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, E.P.L.P., 1953, p. 133.

și nedezvoltate, de cultură democratică și socialistă, fiindcă în sînul fiecărei națiuni există mase de muncitori și exploatați, ale căror condiții de viață creează în mod inevitabil ideologia democratică și socialistă. Dar în sînul fiecărei națiuni există și o cultură burgheză (iar în majoritatea cazurilor chiar o cultură ultrareacționară și clericală) și, ceea ce trebuie să remarcăm, nu numai sub formă de „elemente", ci sub formă de cultură dominantă"[1].

Ca parte integrantă a culturii, literatura se supune aceleiași legități.

În răstimpul dintre cele două războaie mondiale, de pildă, în fața avîntului revoluționar, în continuă creștere, al clasei muncitoare din țara noastră, care a determinat o nouă și puternică dezvoltare a realismului, clasele dominante au încurajat excesele naționaliste ale „gîndirismului", stimulînd, în același timp, rețetele formaliste și anarhice avangardiste. Lupta aceasta dintre cele două poziții ideologice în literatura noastră din perioadele amintite este expresia, în planul conștiinței sociale, a conflictelor de clasă din orînduirea capitalistă și ilustrează teza leninistă despre existența celor două culturi în societatea împărțită în clase antagonice.

Nu trebuie să alunecăm însă spre înțelegerea simplistă, mecanică, a caracterului de clasă al literaturii, așa cum s-a întîmplat cu sociologii vulgari, care au redus cercetarea fenomenului literar numai la fizionomia de clasă a scriitorului sau la rădăcinile de clasă ale creației. Scopul analizei unei opere literare este de a constata în ce măsură scriitorul a reușit să transfigureze aspecte esențiale ale vieții materiale și spirituale din perioada în care a trăit, de a pune în lumină ideile artistice pe care opera le conține, raportate la momentul istoric în care au fost exprimate, la gradul de dezvoltare a conștiinței sociale din acel timp, arătînd că originea acestor idei se află în condițiile materiale și spirituale ale societății, și de a releva, în același timp, rolul și importanța unei anumite opere literare în lupta socială,

---

[1] *Note critice în problema națională*, 1913, în vol. *Lenin despre cultură și artă*, E.S.P.L.A., 1957, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

tendințele ei, sensurile ei educative, contribuția ei la mersul înainte al umanității, toate acestea condiționate de ceea ce constituie specificul unei opere de artă : *valoarea ei estetică.*

b. Valorificarea moștenirii literare

Marxism-leninismul înscrie valorificarea moștenirii culturale între problemele fundamentale ale construcției socialiste. Cultura societății eliberate de exploatare nu poate fi concepută altfel decît ca un salt calitativ al acumulărilor de milenii, realizate de mintea omenească, de „homo sapiens". Cultura clasei muncitoare se înalță spre noi culmi, pornind de la înălțimile atinse în trecut de spiritul creator al umanității.

Rezolvarea științifică a problemelor referitoare la valorificarea moștenirii literare are ca temei teoria leninistă despre existența celor două culturi în societatea împărțită în clase antagonice. Referindu-se la cele două culturi din orînduirea capitalistă, Lenin formula în felul următor principiul valorificării moștenirii culturale :

„Noi luăm din fiecare cultură națională *numai* elementele ei democratice și elementele ei socialiste, le luăm *numai* pe acestea și în mod exclusiv, în opoziție cu cultura burgheză, cu naționalismul burghez al *fiecărei* națiuni"[1].

Prin urmare, comuniștii nu preiau în întregime creația literară a trecutului. Ei resping teoria burgheză a „torentului unic", potrivit căreia ar trebui respectată unitatea națională a literaturii și artei. Teoria „torentului unic" duce la răspîndirea, alături de operele progresiste, a operelor reacționare, adică a operelor dușmănoase, care împiedică mersul înainte al societății.

După Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, atunci cînd se puneau în discuție și problemele construirii culturii socialiste, Lenin a găsit necesar să completeze teoria sa privitoare la valorificarea moștenirii culturale. Aceasta s-a întîmplat în 1920, cînd s-au manifestat anumite tendințe nihiliste în mișcarea de idei a tînărului stat socialist.

---

[1] *Ibidem*, p. 192—193.

Scanned with OKEN Scanner

În cuvîntarea ținută la 2 octombrie 1920, la cel de-al III-lea Congres al Comsomolului, cuvîntare publicată ulterior sub titlul *Sarcinile Uniunilor Tineretului,* Lenin a dat îndrumări de extremă importanță în ceea ce privește construirea socialismului, cu raportare specială la rolul tineretului : „Ar fi greșit să se creadă — spunea Lenin — că e de ajuns să-ți însușești lozincile comuniste, concluziile științei comuniste, fără a-ți însuși acea totalitate de cunoștințe a căror consecință este comunismul însuși".[1]

„Cultura proletară — continua Lenin — nu este ceva care vine nu se știe de unde, nu este o născocire a oamenilor care își zic specialiști în cultura proletară. Toate astea sînt curate prostii. Cultura proletară trebuie să apară ca o dezvoltare firească a acelui bagaj de cunoștințe pe care omenirea le-a elaborat sub jugul societății capitaliste, al societății moșierești, al societății birocratice... Poți deveni comunist numai atunci cînd îți îmbogățești memoria cu cunoașterea întregului tezaur pe care l-a elaborat omenirea".[2]

Lenin a exprimat același punct de vedere și cîteva zile mai tîrziu, la Congresul I al Organizației de Cultură Proletară (Proletcult). Mișcarea aceasta a „culturii proletare", care, în primii ani, a avut o contribuție pozitivă în desfășurarea revoluției culturale, tindea să devină o mișcare autonomă, un fel de stat în stat, rupîndu-se de forul ei tutelar, de Narkompros (Comisariatul Poporului pentru Instrucția Publică). Proletcultul nega total moștenirea culturală, considerînd, în mod anarhic, că noua cultură trebuie să înlăture orice fel de legătură cu ceea ce s-a creat în trecut. Lenin a intervenit, ca întotdeauna, cu promptitudine, întocmind un *Proiect de rezoluție* din care se desprinde următoarea frază definitorie : „Marxismul și-a cucerit însemnătatea sa istorică mondială de ideologie a proletariatului revoluționar datorită faptului că nu a respins cîtuși de puțin cuceririle valoroase ale epocii burgheze, ci, dimpotrivă, și-a însușit și a prelucrat tot ce a fost mai de preț în dezvoltarea de mai bine de două mii de ani a gîndirii și culturii umane[3].

---

[1] *Lenin despre cultură și artă,* Editura de stat pentru literatură politică, București, 1957, p. 334.
[2] *Ibidem,* p. 335.
[3] *Ibidem,* p. 352.

Scanned with OKEN Scanner

Lenin nu s-a mulțumit numai cu teoretizarea problemelor moștenirii culturale și literare. El le-a ilustrat, în același timp, cu ceea ce a scris despre democrații revoluționari ruși (Herzen, Bielinski, Cernîșevski) sau despre clasicii realismului rus. Trebuie amintită mai ales analiza plină de profunzime pe care a făcut-o operei lui Tolstoi. Aceste interpretări de istorie și critică literară ale lui Lenin au fost și rămîn modele deosebit de prețioase pentru felul cum trebuie valorificată moștenirea literară.[1]

Trecînd la examinarea celor petrecute în țara noastră, trebuie să spunem de la început că Partidul Comunist Român a acționat cu toată consecvența și cu toată fermitatea în aplicarea principiilor marxist-leniniste privitoare la valorificarea moștenirii culturale. Lupta partidului, în această problemă, a avut două obiective, în esență cele două obiective care reies din teoria leninistă :

a) combaterea atitudinii nihiliste, proletcultiste, de negare a valorii moștenirii literare ;

b) combaterea tendinței de preluare necritică, în bloc, a întregii literaturi a trecutului, inclusiv a ceea ce este reacționar, antipopular sau neizbutit din punct de vedere artistic.

Documentele de partid, articolele redacționale publicate în ziarul *„Scînteia"*, precum și numeroasele discuții cuprinse în articolele publicate în *„Lupta de clasă"*, *„Viața Românească"*, *„Contemporanul"*, *„Gazeta literară"* ș.a. au fost tot atîtea prilejuri prin care s-a asigurat orientarea ideologică necesară privind preluarea critică a literaturii trecutului.

Atitudinile proletcultiste din publicistica noastră de după 23 August au fost și ele treptat lichidate. Scriitorii noștri de astăzi, în mijlocul cărora s-a aflat un Mihail Sadoveanu și un Tudor Arghezi, a căror masivă operă de valoare universală leagă indisolubil literatura vremurilor noastre de moștenirea marilor clasici, văd în înaintașii lor progresiști, la fel ca și Emi-

[1] Amintim articolele : *Lev Tolstoi, oglindă a revoluției ruse*, *L. N. Tolstoi și mișcarea muncitorească contemporană*, *Tolstoi și lupta proletară*, *L. N. Tolstoi* (scris la moartea marelui scriitor, n.n.). Pentru toate aceste articole, vezi : *Lenin despre cultură și artă*, Editura de stat pentru literatură politică, București, 1957.

nescu altădată, „poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere". Moștenirea noastră literară, începînd cu Grigore Ureche, care folosind limba poporului se ostenise, conștient, să lase moștenire urmașilor o cronică, „să rămîie feciorilor și nepoților să le fie de învățătură", sau cu Varlaam și Simion Ștefan, care se străduiseră să scrie cărți pentru toată „seminția românească", pentru românii din toate țările, continuînd cu acel cărturar patriot, Ienăchiță Văcărescu, care lăsa, ca legat, urmașilor săi „creșterea limbii românești și a patriei cinstire", urcînd apoi spre generația de harnici și talentați cioplitori ai limbii literare din epoca lui 1848, și apoi mai sus, spre piscurile creației eminesciene, sau ale celei sadoveniene și arghezieene, în care :

Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește,

această moștenire prin care s-a făurit și s-a șlefuit limba noastră literară, a căpătat adevărata ei strălucire în anii puterii populare, datorită politicii marxist-leniniste a Partidului Comunist Român.

Tipărirea operelor valoroase din trecut în zeci și sute de mii de exemplare (tirajul anual al poeziilor lui M. Eminescu, de pildă, depășește o sută de mii de exemplare) ; reprezentarea pe scenele tuturor teatrelor de stat a nemuritoarelor comedii ale lui I. L. Caragiale ; popularizarea și a altor dramaturgi mai vechi (V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, Barbu Delavrancea, Al. Davila etc.) sau mai noi, din perioada interbelică (Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, V. I. Popa, M. Sebastian ș.a.) ; numeroasele culegeri de folclor literar, ca și reconsiderarea unora dintre cei mai însemnați folcloriști din trecut ; numeroasele articole, studii, monografii, studii introductive la ediții, închinate clasicilor literaturii noastre ; organizarea centenarelor N. Bălcescu, M. Eminescu, I. L. Caragiale, G. Coșbuc, comemorarea a 50 de ani de la moartea lui I. L. Caragiale și a 75 de ani de la moartea lui M. Eminescu și I. Creangă, sărbătoririle consacrate lui Mihail

Scanned with OKEN Scanner

Sadoveanu și Tudor Arghezi ; apoi publicarea în traduceri a capodoperelor literaturii universale, de la epopeile homerice pînă la Cervantes, Pușkin și Balzac, de la marii dramaturgi ai antichității eline pînă la Lope de Vega, Shakespeare, Molière și Goethe, de la Dante pînă la Dickens, V. Hugo și L. Tolstoi, în sfîrșit, popularizarea literaturii române peste hotare, prin traduceri în limbi străine, iată cîteva aspecte ale acțiunii de valorificare a moștenirii literare, acțiune inițiată și îndrumată de partid.

c. Spiritul de partid în literatură. Rolul Partidului Comunist Român în dezvoltarea literaturii române contemporane

Ridicînd pentru prima dată în istoria literaturii universale problema spiritului de partid în literatură, V. I. Lenin are marele merit de a fi demonstrat, la începutul acestui secol, necesitatea creării unei literaturi de tip nou, pusă deschis și fără rezerve în serviciul clasei muncitoare.

Prin cunoscutul său articol *Organizația de partid și literatura de partid*, articol publicat în anul 1905 în revista „Novaia jizn" („Viața nouă"), Lenin a revoluționat principiile esteticii, deschizînd perspective nebănuite literaturii.

Articolul a apărut în timpul revoluției burghezo-democratice, cînd proletariatul se afirma ca principală forță revoluționară. Încetarea lucrului în tipografiile din Moscova, în septembrie 1905, nu fusese decît preludiul unei suite de greve, al cărei final l-a constituit greva generală din octombrie.

În această situație excepțională, cînd presa de partid trebuia întărită, Lenin ia inițiativa editării ziarului „Novaia Jizn", gazetă l e g a l ă, care s-a bucurat și de colaborarea lui Maxim Gorki. Întors în Rusia la începutul lunii noiembrie 1905, Lenin, care se aflase pînă atunci în emigrație la Geneva, preia conducerea gazetei și publică aici articole de o excepțională însemnătate, între care și *Organizația de partid și literatura de partid*. Apariția acestui articol în acel moment istoric arată interesul

Scanned with OKEN Scanner

deosebit pe care îl manifesta Lenin față de problema literară. Literatura, adusă în primele linii ale frontului ideologic, era chemată să sprijine din toate puterile lupta clasei muncitoare, să contribuie la victoria ei.

Pentru a fi în stare să servească în cel mai înalt grad interesele proletariatului, literatura trebuia să se situeze pe pozițiile cele mai înaintate, pe pozițiile de avangardă ale partidului. Lenin proclamă deschis și fără ocol că „munca literară trebuie să fie neapărat și în mod obligatoriu o parte integrantă a muncii partidului".

Literatura trebuia să treacă sub controlul și sub îndrumarea partidului, deoarece nu poate fi îngăduit ca ea să răspîndească idei străine partidului, deci dăunătoare clasei pe care el o reprezintă și pentru care acționează. „La stabilirea hotarului — precizează Lenin — între ceea ce e în concordanță cu spiritul de partid, servește programul partidului, servesc rezoluțiile tactice ale partidului și statutul lui, servește, în sfîrșit, întreaga experiență a social-democrației internaționale".

Pentru triumful socialismului, Lenin cerea încă din 1905 ca întreaga literatură să devină o *literatură de partid,* iar scriitorii — pentru a fi cît mai utili cauzei proletare — „să intre neapărat în organizațiile de partid".

Înrolarea scriitorilor în partidul clasei muncitoare nu trebuia să rămînă un act formal sau o simplă adeziune sentimentală. Înscrierea în partid presupunea așezarea necondiționată și fățișă a scriitorului pe pozițiile de luptă revoluționară ale partidului, însușirea din partea acestuia a materialismului dialectic și istoric, care reprezintă concepția despre lume a clasei muncitoare, recunoașterea conducerii de către partid a întregului front literar.

Un scriitor atașat clasei muncitoare poate avea o poziție partinică chiar dacă nu este membru de partid. Lupta în rîndurile avangardei este însă mai strînsă, mai hotărîtă, mai eficace. Momentul politic cerea, atunci mai ales, ca scriitorii să facă parte din organizațiile de partid. Lenin atrăgea însă atenția organizațiilor de partid că munca literară se deosebește de celelalte munci politice. „Nu încape vorbă — spune el — că munca literară este mai puțin decît oricare alta susceptibilă de egalizare mecanică, de nivelare, de dominație a majorității asupra

Scanned with OKEN Scanner

minorității. Nu încape vorbă că în acest domeniu este nevoie să fie asigurat un cîmp mai larg inițiativei personale, înclinațiilor individuale, să se dea cîmp liber gîndirii și fanteziei, formei și conținutului. Toate acestea sînt incontestabile, dar ele nu dovedesc decît că partea literară a muncii de partid a proletariatului nu poate fi pusă pe același calapod cu celelalte părți ale muncii de partid a proletariatului".

Muncii literare trebuie să i se asigure deci un teren prielnic de dezvoltare, fără îngrădiri și prescripții uniformizante, teren pe care să se poată manifesta în voie inițiativele creatoare.

După ce demonstrează oportunitatea creării unei literaturi partinice, Lenin discută problema libertății scriitorului, demascînd poziția acelora care se declară „liberi", „independenți", „neutri", în afara luptelor de clasă. O asemenea poziție de mijloc nu există. Scriitorii izolați în „turnul de fildeș", care creează o așa-zisă literatură „pură", servesc conștient sau inconștient claselor exploatatoare. Propagînd teoria „artă pentru artă", aceștia urmăreau să țină pe scriitor departe de toate frămîntările social-politice, departe de tot zbuciumul vieții materiale, pretinzînd că asigură scriitorului o poziție „independentă". Dar ce însemna această „independență", subliniază V. I. Lenin, decît o „dependență camuflată față de sacul cu bani" al capitalistului ?

În opoziție cu concepțiile burgheze, V. I. Lenin afirma categoric că literatura trebuie să se adreseze nu unei minorități privilegiate, ci celor mai largi mase de oameni ai muncii. Ea trebuie să reflecte ideile, sentimentele și aspirațiile acestor mase, să tindă la ridicarea lor, trebuie să fie accesibilă și să dezvolte simțul artistic al maselor.

Spiritul de partid presupune, prin urmare :

— conducerea de către partidul clasei muncitoare a întregului front ideologic, ceea ce asigură literaturii coeziune, unitate, iar scriitorilor, condiții optime de afirmare în raport cu preferințele și individualitățile lor artistice ;

— cunoașterea din partea scriitorilor a legilor de dezvoltare a societății și, ca urmare, posibilitatea de a scruta viitorul ;

— lupta pentru eliberarea omului din constrîngerile impuse de orînduirile sociale bazate pe inegalitate ;

Scanned with OKEN Scanner

— slujirea necondiționată a poporului prin opere ce i se adresează și în care el își va afla propriile aspirații.

Tezele leniniste despre spiritul de partid în literatură și despre caracterul popular al artei au îmbogățit patrimoniul esteticii marxiste, deschizînd largi perspective dezvoltării literaturii universale. Datorită lor, literatura a îndeplinit și continuă să îndeplinească un mare rol educativ, în sensul transformării omului și pregătirii lui pentru o orînduire socială superioară, în care întreaga umanitate va fi sfărîmat cătușele veacurilor trecute.

După 23 August 1944, principiul leninist al spiritului de partid în literatură a constituit farul călăuzitor al tuturor scriitorilor noștri, care s-au găsit strîns uniți în jurul partidului, într-un front unic și solidar, de la Mihail Sadoveanu la Titus Popovici, de la Tudor Arghezi la Nicolae Labiș și Marin Sorescu.

Partidul Comunist Român, acordînd o deosebită atenție dezvoltării literaturii, a îndrumat fără încetare pe scriitori în activitatea lor creatoare. Congresele partidului, editorialele presei de partid, consfătuirile organizate de Uniunea Scriitorilor din R.S.R., articolele și studiile apărute au oferit poeților, prozatorilor, dramaturgilor și criticilor noștri materiale prețioase în această direcție. Îndrumarea de către partid a ferit pe scriitori de multe greșeli și a făcut din literatură o armă eficace în opera de construire și de desăvîrșire a socialismului. Pentru că ceea ce este caracteristic literaturii noastre noi este unitatea ei organică cu practica revoluționară, cu practica clasei muncitoare, constructoare a societății socialiste.

Scriitorii au simțit din plin sprijinul ideologic și material al partidului, au putut trăi alături de muncitori viața uzinelor socialiste și a satelor cooperativizate, au putut cunoaște în adîncime transformările revoluționare înfăptuite în anii puterii populare. În casele de creație, scriitorii găsesc cele mai prielnice condiții de lucru. Ediții în tiraje de zeci de mii de exemplare duc mesajul scriitorilor în toate colțurile țării. Operele valoroase sînt distinse cu premii de stat, sînt traduse în limbi străine și cunoscute peste granițe.

Scanned with OKEN Scanner

d. Caracterul popular și specificul național al literaturii

Caracterul popular este una din calitățile esențiale ale literaturii.

Calificativul „popular" se folosește, îndeobște, în legătură cu creația artistică anonimă și colectivă, cu folclorul („poezie populară", „creație populară" etc.). Fiind expresia artistică directă a maselor, a colectivității, folclorul este prin definiție ilustrarea a ceea ce se numește „caracter popular". Calitatea aceasta esențială o au nu numai creațiile orale, dar și operele literare scrise sau „culte" care, prin valoarea lor ideologică și estetică, s-au impus conștiinței unui întreg popor, dacă nu chiar conștiinței universale, umanității întregi. Numele lui Homer, Dante, Shakespeare, Molière, Goethe, Tolstoi, Eminescu, Caragiale sînt numele unor mari personalități literare, iar capodoperele lor : *Iliada, Divina Comedie, Hamlet, Avarul, Faust, Război și pace, Luceafărul, O scrisoare pierdută,* unanim recunoscute ca înalte realizări artistice, spun atît de mult despre epoca în care au fost scrise, exprimă atît de bine aspirațiile umanității din acea epocă, încît par a se desprinde de numele autorilor, de contingențele biografice ale acestora. Vorbim despre *Hamlet, Avarul* ori *O scrisoare pierdută* ca despre niște strălucite monumente de artă literară, reprezentînd conștiința socială înaintată a unei epoci sau a alteia, fără a simți că este absolut necesar să amintim și numele lui Shakespeare, Molière sau Caragiale.

Ceea ce asigură caracterul popular al oricărei capodopere este capacitatea scriitorului de a fi exponentul colectivității, de a milita pentru înfăptuirea idealurilor nutrite de masele largi, în numele cărora vorbește, de a-și însufleți imaginile artistice cu ideile înnoitoare ale vremii în care trăiește.

Rezultă că această calitate esențială a literaturii, *caracterul popular,* trebuie raportată la momentul istoric în care a fost scrisă o operă literară. De-a lungul dezvoltării literaturii, de la începuturi și pînă astăzi, caracterul popular a cunoscut diferite faze, fiecare dintre ele păstrînd amprenta tendințelor de progres social ale unei anumite perioade istorice. În literatura noastră din prima jumătate a secolului al XIX-lea, de exem-

Scanned with OKEN Scanner

plu, (la Ion Budai-Deleanu, Iancu Văcărescu, Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi, N. Bălcescu, Andrei Mureșanu, Alecu Russo, V. Alecsandri etc.), caracterul popular se vădește în lupta decisivă împotriva feudalismului, în promovarea ideilor de libertate socială și națională — țeluri la care năzuiau masele noastre populare din acea perioadă istorică. Mai tîrziu, în epoca marilor clasici (M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă), protestul anticapitalist și critica moravurilor burghezo-moșierești sînt expresia suferințelor la care erau supuse masele populare exploatate și a revoltei acestora împotriva claselor dominante.

În literatura noastră de astăzi, caracterul popular se manifestă prin acțiunea conștientă și fermă a scriitorilor, care, pătrunși de noile idealuri sociale ale maselor populare, sînt interpreții entuziaști ai eforturilor comune pentru desăvîrșirea construcției socialiste, ai luptei pentru realizarea celor mai înalte aspirații ale omenirii din epoca actuală, pentru eliberarea omului de pretutindeni de sub orice fel de exploatare și asuprire, pentru pacea și înfrățirea între popoare. Pe de altă parte, existînd o *singură* cultură, aceea a întregului popor — urmare a dispariției, în țara noastră, a claselor antagoniste —, există o perfectă unitate, în privința caracterului popular, între literatura scrisă și folclor.

Oglindind viața colectivităților populare, literatura trebuie să intereseze și să se adreseze acestora. Într-o convorbire cu Clara Zetkin, militantă de seamă a mișcării muncitorești germane și internaționale, Lenin făcea afirmația că „arta aparține poporului", că ea „trebuie să fie pe înțelesul acestor mase și apreciată de ele, să unească sentimentele, gîndirea și voința acestor mase, să le ridice", deoarece „ea are menirea — continua Lenin — să trezească în ele simțul artistic și să-l dezvolte". Reiese, din cele spuse de Lenin, o altă trăsătură a caracterului popular : *accesibilitatea,* posibilitatea ca opera literară să pătrundă în mase, să fie înțeleasă și apreciată de acestea, să le dezvolte gustul estetic, gustul pentru frumos. Accesibilitatea nu trebuie deci înțeleasă ca un rezultat al simplificării actului de creație, al vulgarizării imaginii literare, al coborîrii nivelului ei artistic, ci, dimpotrivă, ca o calitate im-

Scanned with OKEN Scanner

plicată a tuturor operelor de valoare, a căror menire, după cum spunea Lenin, este să trezească și să dezvolte simțul artistic al maselor.

În societatea împărțită în clase antagoniste, în care clasele asuprite întîmpină opreliști în dorința lor de a se cultiva, de a ajunge la cunoașterea și înțelegerea literaturii scrise, operele literare au o accesibilitate relativă. În societatea socialistă însă, prin generalizarea învățămîntului și răspîndirea culturii în masele largi, sînt create toate condițiile care să asigure accesibilitatea literaturii pentru întregul popor. Pe de altă parte, în condițiile socialismului, orice talent, bucurîndu-se de binefacerile culturii, are calea deschisă spre dezvoltare și perfecționare.

Caracterul popular se află într-o strînsă legătură cu o altă calitate esențială a literaturii, cu *specificul național*.

În linii mari, popoarele au avut o istorie asemănătoare, cunoscînd aceleași orînduiri sociale și năzuind, în lupta lor, spre aceleași idealuri. Există, de asemenea, un fond psihologic general uman, care-l definește pe omul de pretutindeni și din toate timpurile. În dezvoltarea istorică a fiecărui popor s-au format însă anumite trăsături caracteristice, s-au statornicit anumite particularități, o anume factură psihică, prin care acesta se deosebește de celelalte popoare. Aceste particularități naționale dau un colorit specific creației artistice a fiecărui popor.

Ca artă a cuvîntului, literatura își manifestă specificul național în primul rînd prin limbă, prin limba națională a poporului creator de literatură. Celelalte arte folosesc, ca material de încorporare a conținutului, un material comun pentru artiștii tuturor popoarelor (sunetele muzicale, culorile, blocul de piatră, marmura, bronzul etc.). Numai literatura își află mijloacele de expresie într-un material specific fiecărui popor — limba lui națională.

Acestui element, atît de important pentru „arta cuvîntului", i se adaugă numeroase alte particularități, de data aceasta comune și celorlalte arte, privind fie cadrul istoric și geografic în care s-a format și s-a dezvoltat un popor, fie obiceiurile, datinile, cultura, psihologia, nivelul său de evoluție socială și politică etc. Un personaj cum este Vitoria Lipan din ro-

Scanned with OKEN Scanner

manul *Baltagul* de M. Sadoveanu, întrunește calități caracteristice țăranului nostru, în speță oierului de la munte: isteține, chibzuință, perseverență, dragoste de adevăr și dreptate. În același roman, natura din valea Tarcăului sau de la Dorna și împrejurimile ei, obiceiurile de la botezuri sau de la înmormîntări sînt imagini ale cadrului geografic și social al țării și poporului nostru. Mai mult chiar: în sfera specificului național, mai ales cînd e vorba de folclor, se pot înscrie și particularități ale modului de făurire a imaginii artistice (procedee stilistice, compoziționale, de versificație etc.).

Pentru o literatură cu caracter popular și specific național a dus lupta generația noastră de scriitori de la 1848. În „Introducție" la *Dacia literară* (1840), M. Kogălniceanu vedea originalitatea unei literaturi în „duhul" ei „național".

„Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sînt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi".

Tot M. Kogălniceanu, cu prilejul publicării *Letopisețelor Țării Moldovei* (1852), afirma că trăinicia unei opere literare stă în caracterul ei popular și național:

„Artele și literatura [...] n-au speranță de viață decît acolo unde ele își trag originea din însăși tulpina popoarelor. Altmintrelea ele nu sînt decît niște plante exotice pre care cel întîi vînt ori le îngheață, ori le usucă. Ca să avem arte și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, cu obiceiele, într-un cuvînt cu istoria noastră".[1]

Problema specificului național a fost apoi reluată și dezvoltată, în teoria și critica noastră literară, de T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, M. Ralea ș.a.

În repetate rînduri, în studiile sale critice, începînd cu *Asupra poeziei populare* (1868) și pînă la *În chestia poeziei populare*

[1] *Prefață* la Letopisețele Țării Moldovei, în vol. *Scrieri alese*. Ediție îngrijită și prefață de Dan Simonescu, 1958, p. 258.

(1909), T. Maiorescu a pus în lumină această trăsătură esențială a literaturii. În studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale* (1885), criticul îi dă următoarea formulare, din care se desprinde și strînsul raport caracter popular-specific național:

„Oare nu este aici un adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind din propriile sale puteri, în înțelesul aceleiași mișcări intelectuale sănătoase, în care sînt și *Nuvelele* lui Slavici și *Amintirile* lui Creangă și *Copiile de pe natură* ale lui Negruzzi[1] și *Poeziile* lui Eminescu — mișcare deșteptată în literatura noastră prin acea culegere de poezii populare, prin care Alecsandri a îndreptat spiritul tinerimii de astăzi spre izvorul veșnic al tuturor inspirațiilor adevărate: simțirile reale ale poporului în care trăim și care simțiri numai întrucît sînt oglindite prin artă în această realitate a lor devin o parte integrantă a omenirii exprimată în formă literară ?“[2]

Aceeași concepție e susținută de T. Maiorescu, de data aceasta și cu referințe la graiuri, ca izvor de îmbogățire a limbii literare, în studiul *În memoria poetului dialectal Victor Vlad (Delamarina)*. „Căci cultura artelor nu se pregătește, după cum pare la prima vedere, din sus în jos, ci din jos în sus, și precum coroana înflorită la înălțimea copacului își are rădăcinile de hrană în pătura pămîntului, așa arta cea mai dezvoltată își primește sucul trăiniciei din viața populară [...]; de aceea și trebuie să fie națională; iar dialectele îndeosebi sînt un izvor de întinerire pentru toată ființarea limbii literare“[3].

La apariția revistei „Viața Românească“ (1 martie 1906), în articolul lămuritor despre rosturile revistei („Către cititori“), G. Ibrăileanu considera specificul național drept o condiție obiectivă a oricărei literaturi care năzuiește să aducă o contribuție literaturii universale: „Un popor nu-și poate justifica dreptul la existență distinctă în sînul popoarelor civilizate decît

---

[1] E vorba de Iacob Negruzzi (1843—1932), fiul lui C. Negruzzi.

[2] T. Maiorescu, *Critice*. Antologie și prefață de Paul Georgescu, E.P.L., 1966, p. 419.

[3] *Op. cit.*, p. 505—506. În această ediție, în loc de „întinerire“, se află cuvîntul „întindere“, eroare evidentă.

dacă poate contribui cu ceva la cultura universală, dîndu-i nota specifică a geniului său". Teoria specificului național capătă apoi amploare în unele articole critice publicate de G. Ibrăileanu după 1920, în aceeași revistă *(Caracterul specific național în literatura română, Influențe străine și realități naționale, Evoluția literară și structura socială* etc.).

Reprezentant al școlii critice de la „Viața Românească", Mihai Ralea vorbea la rîndu-i despre inerența specificului național: „Cînd afirmăm că o literatură nu poate fi decît specific națională, nu facem o judecată de valoare, nu cerem sau dorim ceva. Din contra, facem o simplă judecată de realitate, de constatare, care ne duce la concluzia că lucrurile nu se pot întîmpla altfel"[1]).

Caracterul popular și specificul național sînt două trăsături esențiale ale creației literare, între care există un strîns raport de interdependență.

---

[1] M. Ralea, *Sociologie, socialism și caracter specific național,* în „Viața românească", nr. 2/1925, p. 294.

Scanned with OKEN Scanner

1. Literatura, formă specifică de oglindire creatoare a realității

Pentru cel ce urmărește istoria artelor apare evident că toate genurile artei : literatura, muzica, dansul, sculptura, pictura, arhitectura, arta aplicată și decorativă, teatrul sau cinematografia, își au izvorul în realitate. Ele au răsărit și au înflorit pe terenul fertil al realităților economice și sociale. De la profilurile de animale săpate de oamenii comunei primitive pe pereții stîncoși ai peșterilor, de la începuturile poeziei, muzicii și dansului, întovărășite inițial într-o artă sincretică, menită să ușureze eforturile omului în lupta pentru existență, pînă la realismul vremii noastre, operele de artă oglindesc creator marile epoci istorice străbătute de omenire, drumul lung și anevoios parcurs de om de-a lungul celor cinci orînduiri sociale.

Raporturile artei cu realitatea au fost studiate încă din antichitate. Astfel, Aristotel scria în *Poetica*[1] sa: „Epopeea și poezia tragică, ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meșteșugul cîntatului cu flautul și cu chitara sînt toate, privite laolaltă, niște imitații. Se deosebesc însă una de alta în trei privințe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, — de fiecare dată altfel“[2].

Vorbind despre imitație — în grecește „mimesis“ —, Aristotel ținea să arate strînsa legătură dintre literatură și realitate.

---

[1] Bune traduceri ale acestei importante opere au dat C. Balmuș, în col. „Biblioteca filozofică“, București, Editura științifică, 1957 și D. M. Pippidi, în editura Academiei, 1965.

[2] Ediția D. M. Pippidi, p. 58.

Din antichitate pînă la marii clasici ai socialismului științific, Marx, Engels și Lenin, toți gînditorii materialiști au demonstrat că arta nu se poate dezvolta în afara realității.

Dar realitatea nu se oglindește numai în literatură și în celelalte genuri ale artei, ci și în știință. Omul de știință, ca și scriitorul, observă atent fenomenele vieții, caută să pătrundă tainele lumii, să stăpînească legile de dezvoltare a societății. Cîmpul lor de investigații este comun, problemele pe care le dezvoltă pot fi aceleași. Să ne gîndim la una din monografiile istorice despre N. Bălcescu, apoi la drama *Bălcescu* sau la monumentalul roman *Un om între oameni*, ambele, opere ale regretatului scriitor Camil Petrescu. Tema, ideile despre viața și lupta marelui revoluționar democrat sînt comune. Diferă însă modalitățile de realizare.

Alt exemplu : manualele, tratatele și studiile monografice de geografie a Republicii Socialiste România folosesc numeroase descrieri, cu ajutorul cărora putem cunoaște formele de relief, clima, flora, fauna, cursurile de apă, populația etc. Geografii noștri au descris în mod științific întinsul Bărăganului și Cîmpia Olteniei, înălțimile Bucegilor și Munții Bistriței, Lunca Siretului și cursul Oltului, împărăția apelor, păsărilor și peștilor din Delta Dunării, litoralul ș.a.m.d.

Dar peisajul variat al patriei n-a constituit numai obiect de cercetare științifică. Literatura noastră beletristică este bogată în descrieri poetice cu un conținut asemănător. Să ne amintim de pastelurile lui V. Alecsandri, G. Coșbuc, Șt. O. Iosif, de descrierile din *Pseudo-kyneghetikos* de A. I. Odobescu, *Pe drumuri de munte* de C. Hogaș, *România pitorească* de A. Vlahuță, *Țara de dincolo de negură* de M. Sadoveanu, *Cartea Oltului* sau *Tablou geografic* de Geo Bogza.

Exemplele date sînt suficiente pentru a arăta că știința și arta operează cu aceleași elemente ale realității obiective, că sfera de preocupări a literaturii, ca și a științei, nu suportă delimitări, problematica amîndurora fiind de o diversitate egală cu a vieții însăși. Atît literatura cît și știința, ca forme ale conștiinței sociale, reflectă activ realitatea, pe care urmăresc s-o transforme după necesitățile impuse de progresul umanității. Amîndouă au o valoare cognitivă (ajută la cunoașterea lumii)

Scanned with OKEN Scanner

și etică (influențează pozitiv, sprijinind transformarea omului, pregătirea lui pentru forme superioare de viață).

Între știință și artă există — așadar — asemănări și întrepătrunderi. Dar există și deosebiri, care decurg mai ales din modalitățile diferite de reflectare a realității, folosite de cele două domenii de activitate umană.

În timp ce știința ne descoperă realitatea prin noțiuni, judecăți, raționamente și legi, literatura și celelalte arte ne-o înfățișează prin imagini artistice[1].

2. Imaginea artistică

a. Caracterul concret-sensibil al imaginii artistice

Ce trebuie să înțelegem prin imagine artistică? *Imaginea artistică este un tablou de viață realizat în formă concret-sensibilă, de pe pozițiile idealului social-estetic al artistului creator.*

---

[1] Lenin preciza astfel treptele cunoașterii: „De la intuirea vie la gîndirea abstractă și de la ea la practică". *Intuirea vie* este *cunoașterea senzorială* (prin intermediul simțurilor), cu formele ei: *senzația* (reflectarea însușirilor izolate ale obiectelor), *percepția* (reflectarea unui obiect în totalitatea însușirilor sale), *reprezentarea* (reproducerea în conștiința omului a celor percepute anerior, imaginea unui obiect care se păstrează și reapare în conștiința noastră în absența acelui obiect). *Gîndirea abstractă* este treapta superioară a procesului cognitiv: de la cunoașterea senzorială se trece la *cunoașterea rațională* sau *logică*, prin care se descoperă natura internă a obiectelor, esența lor, cauzele și legile lor. Formele cunoașterii raționale sînt: *noțiunea* (reflectarea laturilor esențiale și generale ale unei categorii de obiecte sau fenomene), *judecata* (stabilirea unui raport între diferitele obiecte și fenomene), *raționamentul* (obținerea unei judecăți noi pe baza unor judecăți date). Gîndirea abstractă nu e posibilă fără cunoașterea senzorială. Logicul și senzorialul formează o unitate.

Practica — de care vorbește Lenin — este activitatea social-istorică a oamenilor, prin care ei transformă realitatea materială și societatea; ea constituie baza, forța motrice și scopul cunoașterii.

Știința sintetizează reprezentările noastre despre lume în noțiuni, judecăți, raționamente și legi logice, în timp ce literatura și celelalte arte realizează această sinteză cu ajutorul imaginilor artistice.

Scanned with OKEN Scanner

În literatură, imaginea artistică este creată cu ajutorul materialului lingvistic.

Să ne amintim poezia *Lumină lină* de Tudor Arghezi:

LUMINĂ LINĂ

Cum te găsești, ușoară zburătoare,
Zăcînd aci, pe-o margine de drum,
Și nu dormind într-un polen de floare
Învăluită-n aur și parfum?

Neascultînd de vîntul de la stup,
Te-ai aruncat în plasa verde-a zilei
Și darurile-acum, ale zambilei,
Puterile-amorțite ți le rup.

Voind să duci tezaurul de ceară,
Te prăbușișI din drumul cel înalt.
Cine-o să vie, trupul tău de-afară
Să-l caute și-n jur să sufle cald?

Cu aripa-n țărînă și în vis,
Strînge la piept comoara ta deplină.
O! te iubesc frumoasa mea albină,
Că sarcina chemării te-a ucis![1]

O albină aleargă să-și împlinească „chemarea", înfruntînd vîntul și răceala zilei, dar cade învinsă, la margine de drum. Este un moment dramatic de viață, plin de semnificații. Poetul vede în fapta albinei, care nu-și cruță eforturile, nici chiar propria-i ființă, un simbol: eroismul în muncă. Emoționat în fața sacrificiului făcut de albină, exclamă:

O! te iubesc, frumoasa mea albină,
Că sarcina chemării te-a ucis!

Este reacția afectivă față de aspectul de viață prezentat. Frumusețea faptei micii viețuitoare îndeamnă la acțiuni similare. Fără a formula norme de conduită, poetul, prin zugrăvirea

[1] T. Arghezi, *Versuri*, cu o prefață de M. Beniuc, București, E.S.P.L.A., 1959, p. 39.

unui tablou de viață, izbutește să ne emoționeze și să ne determine să adoptăm o atitudine asemănătoare cu aceea a albinei, adică de muncă, eroism și jertfă în favoarea colectivității din care facem parte.

Poetul își atinge scopul, deci, nu prin expunerea unor principii generale de comportament moral, nu prin înșirarea unor abstracțiuni, ci prin crearea unei imagini artistice, a cărei primă și esențială trăsătură este de a fi concret-sensibilă. Poetul și-a ales din viață un tablou pe care l-a transpus în forme sensibile. Parcă vedem albina, care în loc să se odihnească „într-un polen de floare, învăluită în aur și parfum", zboară neobosit, îndeplinindu-și datoria, pentru ca în cele din urmă să cadă învinsă, cu „aripa-n țărînă și în vis".

Măiestria scriitorului stă tocmai în capacitatea sa de a trezi în mintea noastră reprezentări precise și vii. Considerăm o imagine artistică realizată atunci cînd tabloul de viață prezentat poate fi perceput ca orice obiect concret. Numai atunci, de altfel, poate emoționa.

Imaginile artistice sînt concretizate în literatură cu ajutorul cuvintelor și a figurilor poetice (epitete, tropi și figuri de stil).

Cuvintele, îmbinate cu artă, au o mare forță de plasticizare. T. Arghezi remarca odată, într-o „tabletă" cu titlul *Scrisoare cu tibișirul*[1], rolul cuvintelor în făurirea imaginilor artistice concrete:

„...Omul poate crea din cuvinte [...] toată natura din nou [...] și o poate schimba [...]. Un cuvînt cîntărește un miligram și alt cuvînt poate cîntări greutatea muntelui, răsturnat din temelia lui și înecat în patru silabe. Cuvinte fulgi, cuvinte aer, cuvinte metal. Cuvinte întunecate ca grotele și limpezi ca izvoarele pornite din ele. Într-un cuvînt se face ziuă și alte cuvinte amurgesc. Cuvintele scapără ca pietrele sau sînt moi ca melcii. Ele te asaltează ca viespile sau te liniștesc ca răcoarea ; te otrăvesc ca bureții sau te adapă ca roua trandafirie"[2].

---

[1] Publicată în *„Lumea"* nr. 8, din 1924, retipărită în *Tablete de cronicar*, E.S.P.L.A., 1960, p. 75—77.

[2] *Ibidem*, p. 75—76.

Este un adevărat imn înălțat puterii concretizatoare a cuvîntului. Scriitorul poate crea din nou natura cu ajutorul cuvintelor și o poate transforma.

Cuvintele constituie materialul de construcție din care își alege meșterul făurar cele necesare creării imaginii artistice, asigurînd tabloului de viață concreteța necesară : „*Cuvîntul construit poate să aibă gust și mireasmă,* poate oglindi în interiorul lui profunzimi imense pe-o singură latură lustruită; *el dă impresii de pipăit aspru sau catifelat,* după cum sapă-n lespezi sau se strecoară prin frunze..."[1]. Folosind un limbaj poetic, metaforic, T. Arghezi vorbește despre rolul cuvintelor în crearea imaginii concrete. Cuvintele pot produce senzații variate: gustative, olfactive, tactile, vizuale, auditive.

A. I. Odobescu, în *Pseudo-kyneghetikos,* percepînd peisajul Bărăganului prin toate simțurile, dar mai ales vizual și auditiv, creează o imagine artistică cu un puternic caracter concret : „Dinainte-i e spațiul nemărginit ; dar valurile de iarbă, cînd înviate de o spornică verdeață, cînd ofilite sub pîrlitura soarelui, nu-i insuflă îngrijorarea nestatornicului ocean. În depărtare, pe linia netedă a orizontului, se profilează, ca moșoroaie de cîrtițe uriașe, movilele, a căror urzeală e taina trecutului și podoaba pustietății. De la movila Neacșului de pe malul Ialomiței, pînă la movila Vulturului din preajma Borcei, ele stau semănate în prelargul cîmpiei, ca sentinele mute și gîrbovite subt ale lor bătrîneți. La poalele lor cuibează vulturii cei falnici cu late pene negre, precum și cei suri al căror cioc ascuțit și aprig la pradă răsare hidos din ale lor grumazuri jupuite și golașe".

Ca într-un tablou în care un mare meșter peisagist s-a întrecut pe sine în mînuirea penelului, Odobescu zugrăvește nemărginita cîmpie a Bărăganului ca pe un agitat ocean, ale cărui valuri de iarbă, colorate în verde și galben, sînt mișcate de vînt, într-o neîncetată tălăzuire.

Dar, o dată cu întunericul, care pune stăpînire încetul cu încetul pe cîmpia fără sfîrșit, culorile și formele dispar. Acum scriitorul este atent la armonia sunetelor din natură, unite

[1] *Ibidem,* p. 77 ; sublinierile sînt ale noastre.

într-o lină simfonie a nopții, iar elementele acustice predomină : „Cînd soarele se pleacă spre apus, cînd amurgul serii începe a se destinde treptat preste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pămîntului ; din adierea vîntului prin ierburi, din țîrîitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște o slabă suspinare ieșită din sînul obosit al naturii. Atunci, prin nălțimile văzduhului, zboară cîntînd ale lor doine, lungi șire de cocori, brîne șerpuinde de acele păsări călătoare"...

b. Caracterul veridic al imaginii artistice. Ficțiunea în literatură

Imaginea artistică are un caracter veridic, ceea ce însemnează că elementele din care este făurită imaginea nu sînt reale, ci numai conforme cu realitatea. Aristotel spunea în *Poetica* sa că „istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri [. . .], ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întîmpla"[1].

Marele filozof grec, deși demonstrase mai înainte că literatura este „mimesis", imitație a naturii, preciza că numai istoria, adică știința, consemnează fapte *reale*, pe cînd literatura prezintă fapte conforme cu realitatea, *veridice*.

Într-adevăr, imaginea artistică nu înregistrează pur și simplu realitatea, chiar dacă scriitorul pornește de la un fapt real. Între elementele de viață, reale, și opera literară intervine imaginația, fantezia creatoare a scriitorului. Este elocvent, în această privință, cazul romanului stendhalian *Roșu și negru*, inspirat scriitorului francez de o cronică judiciară, care relata în 1827 cazul seminaristului Antoine Berthet, meditator într-o familie burgheză. Întreținînd relații cu mama elevilor săi, încearcă s-o împuște într-o biserică. Este arestat, judecat și condamnat

[1] Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, 1965, p. 65.

la moarte. Dacă punctul de plecare îl constituie faptul real (pus în roman pe seama lui Julien Sorel), toate celelalte elemente ale romanului: situații, personaje, cadru etc. sînt opera imaginației creatoare a marelui romancier.

În unele *Mărturisiri*[1] făcute în fața studenților Facultății de litere din București în anul 1932, Liviu Rebreanu povestea următoarele în legătură cu geneza romanului *Ion:* „Hoinărind pe coastele dimprejurul satului[2], am zărit un țăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat și a sărutat pămîntul. L-a sărutat ca pe o ibovnică. Scena m-a uimit și mi s-a întipărit în minte..."[3].

Este un fapt real, folosit mai tîrziu în roman și atribuit, cu o anumită semnificație, personajului principal Ion. Fără îndoială că în țesătura romanului intră și alte elemente selectate de scriitor din viața trăită pe meleagurile Năsăudului. Dar aceasta nu înseamnă că romanul este o înlănțuire de fapte reale. Scriitorul însuși ține să precizeze :

„Astfel — spune Liviu Rebreanu — eroul însuși a existat aievea și se numea aproape așa ; mai mult, el trăiește și azi (în anul 1932, n.n.) necăjit și amărît, copleșit de copii, vreo șapte... *Cel ce poartă numele eroului meu a rămas un biet țăran ca vai de capul lui, pe cînd cel din roman se știe cîte pozne și totuși ce carieră face înainte de a muri asasinat.* Am mai păstrat numele cîtorva persoane care mi s-au părut potrivite și care în roman nu apar întru nimic micșorate sau coborîte. Așa, preotul Ion Belciug a fost într-adevăr preot în Prislop pînă cînd am trecut în România. Cel din roman însă mi se pare că merită mai mult numele, fiind mai dintr-o bucată și putînd servi ca model oricărui preot în multe privinți. Nu știu dacă mai trăiește celălalt ; în Prislop însă nu mai e... De asemenea am păstrat numele notarului Stoessel. Omul mi-a făcut mai tîrziu la București o vizită și mi-a mulțumit pentru felul cum l-am „feștit", adică cum l-am zugrăvit în roman. Fiindcă îi convenea, se recunoștea pe sine în cel din

---

[1] Conferință ținută în cadrul Institutului de literatură ; a fost publicată ulterior în vol. *Amalgam*, Ed. Socesc, f.a.

[2] Este vorba de satul Prislop.

[3] *Ibidem*, p. 15.

carte, *deşi nu e nici o asemănare între ei afară de nume.* Aproape toate celelalte personaje au numele cu care le-am botezat eu. Unii cititori din părţile Năsăudului au încercat totuşi să identifice pe oamenii din roman[1].

E de prisos să arăt ce greşeală ar face cine ar crede că nişte creaţii artistice sînt identice cu făpturi din viaţa de toate zilele. Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei, cu întîmplările ei... Un personaj al meu, chiar cel mai neînsemnat, are trăsături din cine ştie cîte persoane, văzute sau observate de mine, plus altele pe care a trebuit să i le adaug pentru a motiva anumite gesturi sau fapte ale sale[2]."

Iată pe unul din marii noştri creatori vorbind despre veridicitate şi ficţiune. Liviu Rebreanu, luînd ca punct de plecare opera care l-a consacrat în literatura noastră, atrage atenţia asupra importanţei ficţiunii în procesul de creaţie artistică. Scriitorul studiază viaţa, selectează şi generalizează, dar şi inventează, transfigurează, cu ajutorul imaginaţiei. Nu se poate concepe o imagine artistică fără existenţa acestor elemente de ficţiune. Dar ficţiunea, ne atrage atenţia Lenin, nu trebuie „s-o ia razna într-o parte, într-o direcţie pe care mersul firesc al evenimentelor nu poate s-o urmeze vreodată".[3]

Citînd pe Pisarev[4], Lenin subliniază importanţa fanteziei şi visului, necesare nu numai literaturii, dar şi omului de ştiinţă. ca o condiţie indispensabilă progresului. Lenin înţelegea prin visare o depăşire a realităţilor prezente în direcţia în care ele înseşi aveau să se dezvolte. Visurile îndrăzneţe ale unui Jules

---

[1] O asemenea acţiune au întreprins-o şi mai mulţi istorici literari, între care G. Bogdan-Duică (n.n.).

[2] Liviu Rebreanu, *Amalgam*, Bucureşti, f.a., p. 41—43. Sublinierile ne aparţin.

[3] Lenin, *Despre cultură şi artă*, Bucureşti, E.S.P.L.P., 1957, p. 73.

[4] D. I. Pisarev (1840—1868) — publicist, critic literar, filozof materialist, luptător democrat-revoluţionar. A combătut concepţia „artă pentru artă". A condus revista *„Russkoe slovo"*, care milita în direcţia ideilor promovate de periodul *„Sovremennik"* al lui Cernîşevski. Teoria materialistă a cunoaşterii a fost îmbogăţită de Pisarev, care a arătat rolul fanteziei şi al visului în creaţie.

Scanned with OKEN Scanner

Verne sau ale unui K. E. Țiolkovski au ajutat știința și tehnica să ajungă mai repede la extraordinarele lor cuceriri.

Ficțiunea artistică, rod al visului, al imaginației, trebuie să aibă, așadar, contingență cu viața, cu devenirile ei firești, pentru a fi un sprijin în activitatea omului, pentru a-i stimula năzuințele și acțiunile.

Formele de transfigurare a realității prin intermediul ficțiunii sînt variate, în raport cu natura imaginii literare. În basme și în povestirile științifico-fantastice, de pildă, în care realitatea este transfigurată în forme fabuloase, în mod necesar ficțiunea intervine într-o proporție mai mare decît în alte narațiuni, după cum ea acționează mai puțin într-o compunere, ca reportajul literar, al cărui specific stă în prezentarea, cît mai apropiată de datele și dimensiunile reale, a unor aspecte sau fapte, cunoscute direct și comunicate imediat de scriitor.

c. Caracterul tipic al imaginii artistice. Omul în centrul imaginii

O imagine artistică este cu atît mai emoționantă și mai convingătoare, deci mai valoroasă, cu cît scriitorul cunoaște mai profund viața în toată diversitatea ei.

Imaginea artistică este rezultatul unui proces de observare atentă a vieții, de studiere a ei, de selectare și de generalizare conștientă. Așa cum s-a arătat, imaginea nu copiază pur și simplu faptul real. La baza procesului de selecție stă viziunea de ansamblu a scriitorului asupra realității[1].

În literatură, ca în toate artele, particularul și concretul constituie un mijloc pentru dezvăluirea esențialului și pentru formularea generalului. Lenin spunea : „Generalul nu există decît în particular, prin particular. Orice particular este (într-un fel sau altul) general. Orice general este o părticică sau o latură sau esență a particularului. Orice general nu înglobează decît aproximativ toate obiectele particulare. Orice particular nu

[1] Marcel Breazu, *Cunoașterea artistică*, Editura Academiei, București, 1960, p. 59.

intră decît incomplet în general"[1]. Generalul și particularul formează deci o unitate dialectică.

În timp ce generalul informează, individualul emoționează. De aceea, individualizarea este o trăsătură comună tuturor artelor. Măiestria scriitorului constă în a face ca individualul, particularul, să fie o manifestare a generalului[2].

Generalizarea la care ajunge scriitorul în literatură se numește tipizare. Imaginea artistică are totdeauna un caracter tipic. Tipicul nu este nici o medie statistică și nu este nici fenomenul care se întîlnește des. Un fenomen poate apărea frecvent fără a fi esențial, caracteristic, și invers.

În centrul imaginii artistice se află omul. Scriitorul este preocupat de problemele existenței umane, prezintă omul în mediul său firesc, în relațiile cu societatea vremii, îi înfățișează năzuințele, îl urmărește în lupta lui pentru o viață mai bună. S-ar părea că unele imagini dezic afirmația noastră. În realitate, chiar acolo unde omul nu apare, prezența lui se simte, așa cum ne putem convinge din volumul de schițe *Din lumea celor care nu cuvîntă* de Emil Gîrleanu.

Personajul unei opere literare trebuie să fie reprezentativ pentru categoria socială din care face parte, ca și pentru epoca în care trăiește. Este ceea ce a înțeles și Alecu Russo, acum mai bine de 120 de ani. Răspunzînd unor critici nedrepte la adresa *Băcăliei ambițioase*, scriitorul explica în modul următor titlul comediei sale : „S-a zis *Băcălia ambițioasă* și nu *O băcălie* sau *O băcăliță*, pentru că *ideea autorului este și a fost a generaliza și nicicum a privi la o singură băcălie*. Domnul D. G. (Dimitrie Gusti, criticul său, *n.n.)* ar trebui să înțeleagă că *băcălia s-a luat drept nume colectiv care cuprinde toată tagma*"[3]. Cum se vede, Al. Russo intuise că scriitorul trebuie să generalizeze, să creeze personaje care să reprezinte categoria socială respectivă, „tagma".

---

[1] V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, București, E.S.P.L.P., 1956, p. 323.

[2] Henri Wald, *Structura logică a gîndirii*, București, Editura științifică, 1962, p. 143.

[3] Al. Russo, *Critica criticii*, în *Scrieri alese*, E.P.L.A., 1959, p. 6. Sublinierile sînt ale noastre.

Prin personaj tipic se înțelege personajul care întruchipează trăsăturile generale, esențiale, ale unei întregi clase sau categorii sociale, într-o anumită perioadă istorică. Bineînțeles că un personaj este tipic în măsura în care întregul cadru de viață și întîmplări sînt tipice. Scriitorul trebuie să observe faptele în relațiile lor, în interdependența lor. „Faptele, dacă sînt luate în afara ansamblului, în afara conexiunii, spunea Lenin, dacă sînt fragmentare și arbitrare, nu sînt decît o jucărie sau chiar ceva și mai rău".

Pe lîngă caracterele generale ale categoriei sociale respective, personajul tipic are și trăsături individuale. În comedia *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale, majoritatea personajelor sînt politicieni, reprezentanți ai claselor exploatatoare. Indiferent cum se numesc acești politicieni — Zaharia Trahanache, Agamiță Dandanache, Farfuridi sau Nae Cațavencu —, indiferent din ce grupare politică fac parte, toți sînt la fel de necinstiți și de demagogi, de egoiști și de inculți. Însușirile lor esențiale sînt comune și ele demonstrează că, în acea etapă istorică, între unii reprezentanți ai burgheziei și moșierimii nu erau deosebiri fundamentale.

Cu toate acestea, Nae Cațavencu și Farfuridi nu sînt personaje identice. Ele nu se pot confunda unul cu celălalt, nu se suprapun, ci își au individualitatea lor pe care le-o conferă anumite particularități. Dacă ar fi întrunit numai trăsături generale, nu am fi avut de-a face cu personaje vii, concrete, ci cu idei abstracte, cu scheme conținînd esențe incolore, impersonale.

După Engels, trăsătura fundamentală a realismului este tipicitatea : „Realism înseamnează, după părerea mea, în afară de veridicitatea detaliului, redarea veridică a caracterelor tipice în împrejurări tipice"[1]. Nu întotdeauna scriitorii au înțeles importanța tipicului în literatură. Scriitorii naturaliști de la sfîrșitul secolului al XIX-lea se îndreptau spre aspecte neesențiale, întîmplătoare, ale vieții.

---

[1] *Marx și Engels despre artă și literatură*, București, Editura pentru literatură politică, 1953, p. 136. Vezi și observațiile prof. G. Macovescu cu privire la traducerea românească a scrisorii lui Engels către Margaret Harkness, în *Introducere în știința literaturii*, Editura didactică și pedagogică, 1962, p. 46—48 (nota).

Scanned with OKEN Scanner

d. Caracterul unitar al imaginii artistice

Imaginea artistică are un caracter unitar. Operele literare mai întinse conţin mai multe imagini artistice ; fiecare dintre acestea îşi are unitatea ei, iar toate laolaltă dau o imagine globală, la rîndul ei, unitară.

În balada *Nunta Zamfirei* de George Coşbuc, se succed mai multe imagini unitare: alegerea mirelui în persoana lui Viorel, pregătirile de nuntă făcute de craii din toate părţile lumii, chipul încîntător al miresei, ceremonialul nupţial. Aceste imagini sînt părţi componente ale unei imagini unitare mai cuprinzătoare: o nuntă ţărănească desfăşurată după vechi tradiţii populare.

În poemul lui Eugen Jebeleanu *Surîsul Hiroshimei* ne întîmpină trei imagini succesive: oraşul japonez înainte, în ziua şi după dezastrul atomic de la 6 august 1945. Fiecare din aceste imagini este alcătuită din altele cu un conţinut mai restrîns. Astfel, în a) *tabloul Hiroshimei înainte de căderea bombei,* întîlnim imaginea pescarului bătrîn, a mutilatului de război, a omului-cal, a negustorului, a poetului. Acelaşi lucru îl putem observa şi în celelalte două tablouri cu un cadru mai larg, adică: în b) *Hiroshima în ziua catastrofei* şi în c) *Hiroshima după uciderea zecilor de mii de locuitori paşnici.* Imaginile se înlănţuie strîns şi dau pînă la sfîrşit imaginea globală a vieţii învingătoare.

Ar mai fi de adăugat că imaginea artistică reflectă, o dată cu un aspect unitar cules din realitatea obiectivă, şi personalitatea artistului respectiv. Acelaşi tablou de viaţă poate fi înfăţişat de mai mulţi scriitori în stiluri diferite, fiecare purtînd amprenta individualităţii creatoare. Ca urmare, imaginea artistică este unică, deşi multe dintre ele vor fi avînd acelaşi obiect.

e. Valoarea cognitiv-etică şi estetică a imaginii artistice

Imaginea artistică este creată de pe poziţiile idealului estetic al forţelor sociale pe care scriitorul le reprezintă. Idealul estetic al acestuia are deci caracter de clasă, el fiind reflectarea pe plan estetic a idealului social.

Scanned with OKEN Scanner

Idealul estetic al lui Alecu Russo era idealul burgheziei progresiste și al maselor populare care au luptat la 1848 împotriva feudalismului. Idealul estetic al lui Mihai Beniuc este idealul clasei noastre muncitoare care a înfrînt capitalismul și desăvîrșește construirea socialismului. Cei doi scriitori creează în perioade istorice și de pe pozițiile unor idealuri estetice diferite. Iată de ce imaginea artistică a țării noastre se deosebește profund în conținutul și tendințele ei la A. Russo și la M. Beniuc. O comparație între *Cîntarea României* de A. Russo și *Patria* de M. Beniuc va fi concludentă. În opera scriitorului patruzecioptist apare imaginea țării îngenunchiate (de unde îndemnurile la luptă pentru dobîndirea „slobozeniei dinafară și dinăuntru"), pe cînd în poezia lui M. Beniuc găsim imaginea patriei definitiv eliberate, care pășește, sub conducerea partidului clasei muncitoare, pe drumul marilor victorii socialiste.

Valoarea etică, transformatoare, a imaginii artistice este determinată de idealul social-estetic pe care artistul creator îl slujește. Dacă scrierile amintite ale lui A. Russo și M. Beniuc au valoare etică, aceasta se explică prin faptul că ambele sînt create de pe pozițiile forțelor progresiste din timpul lor. Ele exercită asupra cititorilor o influență pozitivă, binefăcătoare, deoarece, întărindu-le sentimentul patriotic, îi îndeamnă să lupte pentru progresul societății.

Desigur că valoarea etică a unei imagini artistice este strîns legată de valoarea ei cognitivă, formînd un tot. O operă va influența cu atît mai mult pe lector cu cît va dezvălui mai pregnant, prin imaginile ei artistice, sensurile adînci ale realității obiective.

Însemnătatea cognitiv-etică a literaturii autentice decurge din însuși modul specific în care ea reflectă realitatea, altul decît în lucrările științifice. Adevărul vieții poate fi mai ușor cunoscut cu ajutorul imaginilor artistice decît prin intermediul formulărilor științifice. De aceea, arta este mai accesibilă maselor decît știința și prin aceasta se bucură de o mai întinsă influență. În vreme ce o lucrare științifică este scrisă pentru un grup restrîns de specialiști, o operă de artă se adresează celor mai largi pături de oameni. De aceea, știința și tehnica se servesc adesea de mijloacele artei literare pentru a populariza cuceri-

Scanned with OKEN Scanner

rile geniului uman, pentru a răspîndi pe arii cît mai întinse cunoștințe utile și, în modul acesta, a ajuta dezvoltarea societății. Știința, tehnica și arta își dau mîna în reportajele literare, în biografiile oamenilor celebri, în cinematografie, în emisiunile radiofonice pentru copii și tineret.

Omului nu-i lipsește simțul frumosului, dovadă stăruința cu care caută să-și înfrumusețeze într-un fel sau altul viața. El deține, într-o măsură mai mare sau mai mică, darul percepерii artistice, are aptitudini estetice, care însă trebuie dezvoltate prin educație.

Omul educat de timpuriu, adică din primii ani ai vieții, în sensul trezirii și cultivării simțului estetic, va avea o mai mare receptivitate pentru operele de artă, va putea descoperi mai ușor valorile ei multiple, va fi mai lesne influențabil și transformabil în direcția dezvoltării societății. Mai mult, aspirațiile sale către frumos se vor concretiza zilnic în tot ceea ce realizează, fie în domeniul activității sale, fie extraprofesional, în viața sa particulară.

Valoarea estetică a creației literare constă în puterea de a mișca, de a trezi în cititor sentimente înalte, de a-l face să înțeleagă mai bine și mai adînc problemele vieții și a-i forma o concepție înaintată despre lume și viață.

Imaginea artistică poate produce asupra cititorului o multitudine de impresii, punîndu-i în mișcare fondul afectiv. Reacțiile afective provocate de o imagine artistică poartă numele de *emoții estetice*.

Cu cît imaginea artistică este mai bine realizată, cu atît aceste emoții sînt mai puternice. V. I. Lenin mărturisea că după lectura nuvelei lui A. Cehov *Salonul nr. 6* a fost atît de tulburat, încît n-a mai putut rămîne în camera lui. Avea senzația că el însuși era închis în acel nenorocit salon[1]. Scriitorul izbutise să-l facă să trăiască viața personajelor sale. Gestul lui Lenin însemna revolta împotriva statului țarist, în care oameni sănătoși sfîrșeau în cămășile de forță ale ospiciilor, ca doctorul Andrei Efimîci.

---

[1] *Lenin despre literatură*, p. 239.

În balada păstorească *Miorița*, capodoperă a literaturii noastre populare, ne impresionează profund modul în care poetul anonim exprimă sentimentul înfrățirii depline a păstorului cu natura, în viață și dincolo de ea. Ne emoționează prefigurarea înmormîntării în formele alegorice ale nunții, cu participarea solemnă a întregii naturi, ale cărei dimensiuni cosmice sînt reduse la cadrul obișnuit de viață al ciobanului :

Soarele și luna
Mi-au ținut cununa,
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii !

Ne mișcă apoi ultimele dorințe ale ciobanului încredințate Mioriței, ca unui executor testamentar :

Și de-a fi să mor
În cîmp de mohor,
Să spui lui Vrîncean
Și lui Ungurean
Ca să mă îngroape
Aici pe aproape
În strunga de oi,
Să fiu tot cu voi ;
În dosul stînii
Să-mi aud cînii.
Aste să le spui,
Iar la cap să-mi pui,
Fluieraș de fag,
Mult zice cu drag !
Fluieraș de os,
Mult zice duios !
Fluieraș de soc,
Mult zice cu foc !
Vîntul cînd a bate
Prin ele-a răzbate
Și-oile s-or strînge
Pe mine m-or plînge
Cu lacrimi de sînge !

Valoarea estetică a imaginii artistice este în raport direct cu bogăția de idei, cu profunzimea conținutului, dar și cu măiestria cu care creatorul a sensibilizat, a dat forme concrete acestui conținut.

Dragostea este un sentiment care înnobilează și înfrumusețează ființa umană. Puțini sînt scriitorii care să nu fi abordat tema erotică, să nu-și fi cîntat iubirea, să nu-și fi exteriorizat în versuri bucuriile revederii sau să nu-și fi deplîns soarta în pragul despărțirii.

Scanned with OKEN Scanner

Grigore H. Grandea (1843—1898), scriitor contemporan cu M. Eminescu, îndrăgostit de o tînără, care îl părăsește plecînd peste ocean, își cîntă durerea în versuri ca acestea :

Într-o zi frumoasă, zi de primăvară,
Te-nsoții la nava, care ca o hiară
Neagră și cumplită, aștepta în port.
Oh ! de ce atuncea nu am căzut mort !
(*Amintire*[1])

Nu se poate spune că poetul nu trăiește cu intensitate sentimentul iubirii și al durerii provocate de despărțire ; neconsolat, el își dorește moartea. Cu toate acestea, soarta nefericitului poet nu ne mișcă. Versurile nu trezesc în noi emoții estetice, deoarece scriitorul n-a găsit mijloacele artistice necesare transmiterii sentimentelor sale.

Să comparăm poezia erotică a lui Gr. H. Grandea cu ultimul din sonetele cunoscutului triptic eminescian, sonetul *Cînd însuși glasul*[2], construit pe aceeași temă a despărțirii :

Cînd însuși glasul gîndurilor tace,
Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii,
Atunci te chem ; chemarea-mi asculta-vei ?
Din neguri reci, plutind, te vei desface ?

Puterea nopții blînd însenina-vei
Cu ochii mari și purtători de pace ?
Răsai din umbra vremilor încoace,
Ca să te văd venind — ca-n vis, așa vii !

Cobori încet... aproape, mai aproape,
Te pleacă iar, zîmbind peste-a mea față,
A ta iubire cu-n suspin arat-o,

Cu geana ta m-atinge pe pleoape,
Să simț fiorii strîngerii în brațe —
Pe veci pierduto, vecinic adorato !
(1879)

---

[1] Gr. H. Grandea, *Poezii noue*, București, 1873, p. 30.

[2] M. Eminescu, *Poezii*, ed. îngrijită de Perpessicius, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

Poeziile lui M. Eminescu și Gr. H. Grandea au aceeași temă, exprimă aceleași sentimente, dar acțiunea lor asupra cititorilor este diferită. În timp ce sonetul lui M. Eminescu izbutește, prin puternicele emoții estetice declanșate, să ne facă să trăim stările sufletești ale poetului din momentul creației, versurile platsentimentaliste ale lui Gr. H. Grandea nu reușesc să pună în mișcare coardele sensibilității noastre.

Valoarea imaginii nu constă, prin urmare, numai în conținut, în înălțimea ideilor și frumusețea sentimentelor. Dacă scriitorul nu găsește mijlocul potrivit de comunicare a acestui conținut, dacă nu folosește tehnica cea mai indicată pentru atingerea scopului urmărit, imaginea nu va fi în măsură să emoționeze.

Valoarea artistică a imaginii este condiționată nu numai de talentul sau geniul scriitorului, dar și de eforturile, de munca migăloasă de șlefuire, de travaliul artistic. Materializarea imaginilor — în domeniul literaturii, cu ajutorul limbii — presupune adesea un proces de îndelungată elaborare. Manuscrisele marilor creatori, cu stăruitoarele lor căutări, cu numeroasele lor ștersături, înlocuiri și adăogiri, stau mărturie.

3. Fondul tematico-ideologic al operei literare

a. Conținut și formă

Cercetarea științifică a obiectelor și fenomenelor din natură sau din societate se realizează cu ajutorul *analizei*, care constă în descoperirea elementelor componente ale obiectelor sau ale fenomenelor cercetate, precum și în precizarea modului în care s-a făcut sinteza acestor elemente.

Ca obiect de studiu, opera literară se supune, la rîndul ei, unei cercetări științifice, care poartă numele de *analiză literară*. Cu ajutorul acesteia ajungem să cunoaștem structura operei li-

Scanned with OKEN Scanner

terare, trăsăturile ei caracteristice, ne putem da mai bine seama de măiestria cu care scriitorul a ştiut să creeze un tot unitar, imaginea artistică.

Prin structura operei literare înţelegem ansamblul elementelor componente şi trăsăturilor pe care le putem recunoaşte atunci cînd facem analiza unei opere. Aceste elemente şi trăsături ale structurii operei literare privesc fie *conţinutul,* fie *forma* şi *mijloacele de realizare a formei.*

Filozofia marxistă ne arată că orice obiect sau fenomen are un conţinut şi o formă. *Conţinutul* este baza obiectului sau a fenomenului, este esenţa care străbate, ca o sevă, toate elementele componente ale obiectului sau ale fenomenului şi care determină particularitatea calitativă a acestora. *Forma* este modalitatea de concretizare, de manifestare a conţinutului, elementul care face posibilă existenţa conţinutului. *Conţinut* în sine, fără să fie exprimat într-o anumită formă, nu există, după cum nu există o formă în sine, o formă care să nu exprime un conţinut. Premisa apariţiei unei forme este apariţia unui conţinut care solicită exprimarea. Ca atare, orice obiect, orice fenomen constituie o unitate între un conţinut şi o formă.

Astfel, în viaţa societăţii, *modul de producţie* constituie o unitate dialectică între *forţele de producţie* şi *relaţiile de producţie;* în raportul dintre aceste două elemente componente, forţele de producţie reprezintă *conţinutul,* iar relaţiile de producţie — *forma* socială corespunzătoare. În raportul dintre bază şi suprastructură, relaţiile de producţie, adică baza, reprezintă *conţinutul,* iar suprastructura, adică ideile şi instituţiile, reprezintă *forma ideologică şi politico-juridică* a conţinutului economic. Referindu-ne la raportul dintre limbă şi gîndire, sensul unui cuvînt, de pildă, constituie conţinutul, iar *complexul sonor* al acelui cuvînt, forma; judecata — element de conţinut — îşi găseşte forma, expresia, în *propoziţie,* în combinarea de cuvinte prin care este formulată judecata.

Raportînd acest adevăr la opera literară, vom spune că ideile şi sentimentele scriitorului privitoare la realitatea oglindită ţin de conţinutul operei literare, iar personajele şi situaţiile, de

Scanned with OKEN Scanner

forma ei, după cum compoziția, limba sînt mijloacele prin care se realizează forma. Trebuie să mai spunem că o creație de valoare, o capodoperă, se constituie atunci cînd scriitorul a izbutit să dea conținutului forma cea mai adecvată, cînd între conținut și formă s-a stabilit o unitate indisolubilă. Întrepătrunderea perfectă a celor două elemente care formează unitatea dă imaginii artistice soliditate și forță expresivă. Într-o capodoperă, elementele de conținut cu greu pot fi deosebite de cele de formă, și invers. Numai o analiză literară, făcută cu pricepere și adîncime, poate ajunge la descoperirea și precizarea celor două categorii de elemente. Analiza literară rămîne, bineînțeles, un mijloc de cercetare științifică a operei, avînd ca scop, așa cum arătam mai înainte, cunoașterea detaliată a structurii ei, urmărirea procesului de contopire între conținut și formă, fără ca această cercetare să ducă la distrugerea unității, ci dimpotrivă să scoată în relief, să lumineze, tocmai arta scriitorului de a înfăptui un tot organic, o imagine subiectivă a realității obiective, aptă să dea impresia veridicului și să producă *emoția estetică*.

În opera literară, ca și în oricare alt fenomen, conținutul este elementul primordial, elementul *generator*. Forma este dictată de conținut. Problema raportului dintre conținut și formă l-a preocupat și pe I. L. Caragiale. În articolele publicate în ziarul „Ziua" din 1896, sub titlul *Cîteva păreri*, marele scriitor susținea că opera de artă este oglindire, întoarcere „în afară", și implicit, rațiunea ei de a fi stă în „înțelesul uman" pe care trebuie să-l comunice. Acest înțeles îi asigură *viața*. Ca și „organele materiale" ale unei ființe, care, prin echilibrul și concursul lor, mențin „flacăra vieții", la fel elementele de formă, de expresie, ale operei de artă nu sînt decît organismul material al conținutului :

„Sunete, cuvinte, linii și culori, forme — viața nu constă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în intenționea de a deștepta, prin înfățișarea lor, un înțeles. Intenționea aceasta este esența vieții, expresia este numai organismul ei material"[1].

---

[1] I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, în *Opere*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, tom. III, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

Stabilind primordialitatea „intenţiunii", a conţinutului, forma fiind dictată de conţinut, Caragiale arată că secretul măiestriei artistului nu este altul decît acela de a găsi expresia adevărată, de a realiza unitatea dintre conţinut şi formă :

„Dacă expresiunea nu poate îmbrăca potrivit intenţiunea, opera este un monstru neviabil ; expresia se topeşte-n vînt, ea nu înseamnă nimica, fiindcă ea nu este scopul, ea este mijlocul şi ca atare, în cazul acesta, nu poate servi la nimic"[1].

Faptul că în opera literară conţinutul este factorul prim nu trebuie să ducă la înţelegerea greşită că forma e lipsită de importanţă. Dimpotrivă, oricît de valoros ar fi conţinutul, oricît de înaintată ar fi concepţia despre viaţă a scriitorului, oricît de pozitive ar fi ideile şi sentimentele exprimate, dacă acestea nu şi-au găsit forma adecvată, opera este o încercare neizbutită, incapabilă de a produce emoţia estetică şi, totodată, de a-şi împlini misiunea ei educativă. Şi aici este cazul să ne referim din nou la I. L. Caragiale, dar nu la teoreticianul literar, ci la scriitor, la creator. Cunoaştem munca grea, chinuitoare, a marelui dramaturg şi prozator ; cunoaştem nenumăratele sale reveniri şi intervenţii în textul manuscriselor, înlocuind termeni şi sintagme, schimbînd topica, suprimînd sau adăugînd un semn de punctuaţie sau chiar refăcînd, compoziţional, întregul text. Această exigenţă în găsirea cuvîntului „ce exprimă adevărul" — ca să întrebuinţăm vorbele celuilalt mare creator, Eminescu — demonstrează strădania lui Caragiale de a da viaţă ideii prin „potriveala expresiunii cu intenţia", după cum se exprimă chiar scriitorul.

Din cele arătate rezultă că o operă literară autentică se prezintă ca o unitate organică între conţinut şi formă. Mai este nevoie, însă, de o precizare ; nu pot fi considerate opere de valoare acele scrieri beletristice care sînt în contrazicere cu adevărul vieţii, chiar dacă între conţinutul şi forma lor ar exista o concordanţă. Valoarea estetică a creaţiei artistice depinde de o complexitate de factori, între care şi veridicitatea, reflectarea adevărului vieţii.

---

[1] *Ibidem*, p. 57.

Scanned with OKEN Scanner

b. Tema

Spuneam că opera literară este un obiect care rezultă din procesul oglindirii realității și că reflectarea se face cu ajutorul imaginilor artistice. Oglindirea e circumscrisă însă la un anumit aspect al realității. Opera literară nu poate cuprinde, oricît ar fi ea de întinsă, realitatea în toate dimensiunile ei spațiale și temporale. Scriitorul pornește de la un anumit aspect esențial de viață, pe care îl urmărește de-a lungul operei sale. Acest aspect important, care reține în mod deosebit atenția artistului, constituie *tema* operei.

În nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, Costache Negruzzi oglindește un aspect caracteristic al vieții de stat feudal din secolul al XVI-lea, și anume: *lupta dusă de domnitor împotriva boierimii, în vederea consolidării puterii centrale*. Acest aspect al vieții de stat feudal, privit însă prin prisma intereselor sale de clasă, este consemnat și de Gr. Ureche în letopisețul său : „Pre Moldova iaste acest obicei de pier (boierii) făr'de număr, făr'de judecată, făr'de leac de vină, însăș (domnul) pîrăște, însăș umple legea"[1].

Ghepardul (1958), opera lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, pe care scriitorii și criticii o prețuiesc ca pe „unul din marile romane ale acestui secol, unul din marile romane de totdeauna"[2], are ca temă declinul nobilimii siciliene.

În romanul *Cordovanii* (1963) al lui Ion Lăncrănjan, e zugrăvit un aspect contemporan din viața satului nostru, aflat în plină construcție socialistă.

Opera literară poate reflecta și aspecte din viața lăuntrică a omului. Mare cîntăreț al iubirii, Eminescu a făcut să vibreze, în versurile sale, gama întreagă de stări sufletești produse de acest sentiment, de la euforie pînă la regretul nostalgic sau deznădăjduit al despărțirii. Poezia *De ce nu-mi vii* dezvăluie

---

[1] Grigore Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*, ediție îngrijită, studiu introductiv, indice și glosar de P. P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1955, p. 178.

[2] Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Ghepardul*, traducere din limba italiană de Tașcu Gheorghiu, cuvînt înainte de A. E. Baconsky, București, E.P.L.U., 1964, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

zbuciumul sufletesc al poetului care își cheamă iubita, spre a retrăi alături de ea clipele de supremă satisfacție de altădată:

O, vino iar în al meu brat,
Să te privesc cu mult nesaț,
Să razim dulce capul meu,
De sînul tău, de sînul tău!

. . . . . .

Tîrzie toamnă e acum,
Se scutur frunzele pe drum,
Și lanurie sînt pustii...
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

În fiecare dintre operele literare amintite este oglindit un anumit aspect al realității, selectat de scriitor fie din trecutul societății, fie din actualitatea socială, fie din viața lăuntrică a omului. Aspectul social, problema pusă în discuție sau starea sufletească analizată în opera literară constituie *tema*, unul din elementele principale ale conținutului. De multe ori, tema e indicată chiar de titlul operei. Astfel, tema „răscoala țărănească din 1907" este sugerată de titlul celor mai multe dintre operele noastre literare inspirate de acest eveniment: *1907* (A. Vlahuță, Cezar Petrescu, T. Arghezi), sau *Răscoala* (Liviu Rebreanu). Cîteva dintre sonetele lui Șt. O. Iosif au ca titlu numele unor scriitori înaintași ale căror chipuri le evocă poetul *(Șincai, Cîrlova, Icoane vechi-A. Pann).*

Clasificarea temelor

În raport cu complexitatea materialului de viață cuprins în opera literară, aceasta poate dezvolta o singură temă, sau mai multe. În cel de-al doilea caz, se poate vorbi de *tema principală* și de *temele secundare* ale operei literare, adică de o tematică a operei literare, așa cum se poate vorbi de tematica unui scriitor, cînd ne referim la temele dezvoltate în totalitatea scrierilor sale.

Coexistența unor teme secundare pe lîngă tema principală e posibilă în operele de mare întindere, cu mai multe personaje

Scanned with OKEN Scanner

principale, care antrenează, în destinul lor, numeroase aspecte și probleme de viață. O specie literară care, prin complexitatea structurii ei, poate însuma o temă principală și una sau mai multe teme secundare este romanul. În densitatea capitolelor unui roman se pot adesea înșirui, ca într-o frescă, mai multe aspecte ale vieții sociale. Firul roșu al romanului *Cui îi bate ceasul* (1940), tipărit în traducere românească și sub titlul *Pentru cine bat clopotele* de Ernest Hemingway, deci tema lui principală, este condamnarea agresiunii fasciste din Spania republicană. Tema principală este sprijinită de teme secundare, ca: luptele de *guerilla,* aportul femeilor la aceste acțiuni, ororile săvîrșite în timpul războiului civil (1936—1939), sprijinul de care se bucură partizanii din partea maselor de muncitori și țărani, dragostea pură dintre americanul Robert Jordan și spaniola Maria etc.

O specie care, prin structura ei, îngăduie scriitorului să dezvolte mai multe teme, să discute mai multe probleme este *scrisoarea literară.* În evocările sale epistolare, I. Ghica reconstituie, prin imagini artistice, societatea țării noastre din prima jumătate a secolului al XIX-lea. *Din vremea lui Caragea,* de pildă, are ca temă principală domnia de șase ani (1812—1818) a lui Ioan Caragea. Alături de tema de bază există și cîteva teme secundare: descrierea capitalei în timpul ciumei și după stingerea cumplitului flagel, nunțile de altădată, cu ceremoniile lor complicate, moravurile boierimii, reprezentațiile de teatru în limba greacă inițiate de domnița Ralu.

Un exemplu tot atît de grăitor pentru complexitatea tematică a unor opere literare este eseul lui A. I. Odobescu *Pseudo-kynegheticos,* căruia autorul i-a dat tot forma unei scrisori. În jurul temei principale — *vînătoarea ca motiv de inspirație artistică* (în literatură, muzică, arte plastice) — se polarizează numeroase teme secundare, discuții amuzante, aparent divagante, cu aluzii directe la moravurile criticabile ale societății din perioada în care a trăit scriitorul. Arta compozițională a lui A. I. Odobescu stă în păstrarea unității unei opere cu tematică atît de bogată și variată, prin perfecta sudare a temelor secundare de tema principală — coloana vertebrală a acestei scrieri.

Și într-o operă puțin întinsă, cum este nuvela, pot exista mai multe teme, una din ele avînd, bineînțeles, rolul de temă prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipală. În nuvela lui I. Al. Brătescu-Voinești, *Pană Trăsnea Sfîntul*, tema principală a însingurării personajului în urma unei mari nenorociri (pierderea soției divinizate) este susținută de teme secundare, ca deplina comunitate de idei și sentimente a celor doi soți, zugrăvirea unei călătorii în străinătate, injustiția care lovea altădată la noi în liniștea și demnitatea umană (condamnarea, fără vină, a lui Pană Trăsnea).

Temele tratate în operele literare sînt extrem de numeroase și variate, după cum numeroase și variate sînt aspectele sub care se înfățișează realitatea, adică natura, societatea și sufletul omenesc.

Din unghiul de vedere al raportului temporal dintre scriitor și tema dezvoltată în opera sa, dintre perioada în care trăiește scriitorul și perioada înfățișată în operă, temele pot fi *istorice* și *contemporane*. Ilustrînd această clasificare cu scrierile lui V. Alecsandri, poemul *Dumbrava Roșie*, de pildă, în care este evocată lupta poporului pentru libertatea patriei în timpul domniei lui Ștefan cel Mare, sau drama *Despot-vodă*, în care apar conflicte, stări sociale și chipuri de oameni din Moldova secolului al XVI-lea, sînt opere construite pe teme istorice. În schimb, poeziile din ciclul *Ostașii noștri (Peneș Curcanul, Sergentul, Eroii de la Plevna* etc.), deși pentru cititorul de astăzi reprezintă momente din trecutul de luptă al poporului, ele dezvoltă totuși teme contemporane, pentru că aceste poezii zugrăvesc fapte de vitejie ale maselor populare în războiul pentru independența națională (1877—1878), eveniment petrecut în timpul în care a trăit poetul.

În literatura universală, mari scriitori ca W. Shakespeare, în *Richard al III-lea, Richard al II-lea, Henric al V-lea*, Fr. Schiller, în *Maria Stuart, Wilhelm Tell*, V. Hugo, în *Cromwell, Notre-Dame de Paris* etc., au abordat teme istorice.

Clasificarea temelor poate fi făcută și din punctul de vedere al interesului mai mare pe care îl acordă scriitorul fie cercetării relațiilor dintre oameni, societății în ansamblul ei, fie analizei amănunțite a efectelor pe care aceste relații le produc în sufletele personajelor principale. Aplicînd acest criteriu, temele se împart în: *sociale* și *psihologice*.

Dacă atenția scriitorului se îndreaptă mai mult asupra ansamblului social, asupra moravurilor și multiplelor aspecte pe

Scanned with OKEN Scanner

care le prezintă societatea într-un anumit moment al existenței sale, indiferent dacă acest moment este istoric sau contemporan, tema este socială. Romanele *Răscoala* de L. Rebreanu, *Nicoară Potcoavă* de M. Sadoveanu, *Rădăcinile sînt amare* de Zaharia Stancu, *Germinal* de E. Zola, *Profesorul Unrat* de H. Mann, *Donul liniștit* de M. A. Șolohov sînt axate pe teme sociale.

Cînd scriitorul așază, în primul plan al obiectivului său, procesele sufletești ale unui anumit personaj, analizîndu-i cu minuție succesiunea de gînduri și sentimente, dezlănțuirea și desfășurarea conflictelor sale interne, tema este *psihologică*. Acest caracter îl au temele din nuvelele *O făclie de Paști* și *În vreme de război* de I. L. Caragiale, *Dintele* și *Catastrofa* de L. Rebreanu, din romanul *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, din ciclul *În căutarea timpului pierdut* de Marcel Proust.

Cele două laturi ale aspectului de viață sînt însă inseparabile. Imaginea artistică a unei societăți nu se poate realiza decît prin intermediul unui număr de personaje tipice, a căror viață sufletească trebuie s-o cunoaștem ; de aici, necesitatea ca scriitorul să urmărească evoluția psihologică a personajelor sale. În același timp, concentrarea atenției scriitorului asupra analizei psihologice implică raportarea la mediul social în care trăiește personajul, reacțiile sufletești ale acestuia nefiind explicabile decît prin relațiile dintre el și celelalte personaje, prin interacțiunea dintre individ și societate.

c. Conținutul de idei al operei literare

Tema, spuneam, este unul din elementele principale ale conținutului. În afară de temă, conținutul operei include și modul în care scriitorul înțelege tema respectivă, felul cum el o interpretează, atitudinea sau atitudinile pe care scriitorul le manifestă față de problema tratată.

Opera literară, ca orice operă de artă, este o imagine subiectivă a realității obiective. Aspectul de viață selectat de scriitor

Scanned with OKEN Scanner

nu este înregistrat mecanic, cu indiferență — ceea ce ar duce la o copie, la o fotografiere —, ci, dimpotrivă, cu o intensă participare afectivă, cu o precisă poziție și apreciere ideologică din partea scriitorului. Obiectul sau fenomenul din realitatea obiectivă capătă, prin reprezentările conținute de imaginea artistică, culoarea pe care le-o dă subiectul, adică scriitorul.

Această totalitate de emoții și idei, rezultată din participarea afectivă și ideologică a scriitorului la dezvoltarea temei, constituie *conținutul de idei* al operei literare.

În *Umbra lui Mircea — La Cozia*, Gr. Alexandrescu participă cu entuziasm patriotic la evocarea faptelor eroice ale voievodului muntean:

Sărutare, umbră veche! priimește-nchinăciune
De la fiii României care tu o ai cinstit:
Noi venim mirarea noastră la mormîntu-ți a depune;
Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit.

Aspectul trăit și exprimat de poet este acela al unei mari admirații pentru patriotul și viteazul Mircea. Faptele acestuia sînt exemplare, iar lupta pentru libertate trebuie continuată. Modalitățile de luptă sînt însă apreciate ideologic de pe alte poziții: acelea ale timpului în care a trăit poetul. Războiul este repudiat, iar emulația între popoare e văzută în sensul progresului științific și artistic, asigurat de pace și de înfrățirea între națiuni:

Au trecut vremile-acelea, vremi de fapte strălucite,
Însă triste și amare; legi, moravuri se-ndulcesc:
Prin științe și prin arte națiile înfrățite
În gîndire și în pace drumul slavei îl găsesc.

În *Anul 1840*, de același poet, perspectiva unei schimbări revoluționare a societății, care să aducă libertatea omenirii și pieirea tiraniei și a despoților, dă naștere unui bogat conținut de idei: sentimentul de optimism, de încredere în posibilitatea schimbărilor revoluționare, solidaritatea totală a poetului cu aspirațiile spre libertate ale popoarelor înrobite, renunțarea la

Scanned with OKEN Scanner

orice poate fi bucurie personală, adevărata fericire izvorînd exclusiv din sentimentul fericirii colectivității umane.

A lumii temelie se mișcă, se clătește,
Vechile-i instituții se șterg, s-au ruginit;
Un duh fierbe în lume, și omul ce gîndește,
Aleargă către tine, căci vremea a sosit!

. . . . . .

Eu nu îți cei în parte nimica pentru mine:
Soarta-mi cu a mulțimii aș vrea să o unesc:
Dacă numai asupră-mi nu poți s-aduci vrun bine,
Eu rîz d-a mea durere și o desprețuiesc.

Clasificarea temelor în teme principale și teme secundare se aplică și conținutului de idei. Din totalitatea ideilor exprimate într-o operă, unele stau pe primul plan, definind starea afectivă, poziția ideologică a scriitorului *(idei principale);* altele sînt subordonate acestora *(idei secundare).*

În conținutul de idei se află elementul educativ al literaturii. Prin conținutul de idei se transmite mesajul scriitorului, se manifestă caracterul de clasă, tendențiozitatea operei literare.

Tema (tematica) și *ideile* (conținutul de idei) reprezintă cele două laturi ale conținutului, constituind fondul tematico-ideologic al operei literare.

4. Personajul literar

a. Personaje epice și dramatice

S-a arătat că orice operă de artă presupune, pe lîngă observație, selectare, generalizare și individualizare, o apreciere a faptelor din partea artistului creator. Acesta ia atitudine față de aspectele de viață prezentate, iar poziția sa este corespunzătoare idealului social-estetic pe care îl reprezintă.

Tema sau tematica operei literare este pusă în lumină de un conținut de idei determinat de idealul estetic pe care scriitorul

Scanned with OKEN Scanner

îl servește. Acest conținut de idei este întruchipat în personaje și situații, care sînt — în raport cu acest conținut — elemente de formă. Oamenii care apar în opera literară și cu ajutorul cărora putem cunoaște conținutul de idei al acelei opere literare poartă numele generic de *personaje*.

Personajul epic este personajul al cărui profil se desprinde dintr-o acțiune povestită de scriitor. În romanul istoric *Frații Jderi* de M. Sadoveanu, facem cunoștința celor cinci feciori ai comisului Manole Păr-Negru (Simion, Nicoară — devenit prin călugărie Nicodim —, Dămian, Cristea și Ionuț) nu atît prin portretele făcute de scriitor, cît mai ales din faptele lor, din lanțul de întîmplări la care iau parte și pe care le prezintă cu artă scriitorul. Tot astfel, personajele romanului social *Mizerabilii* (Jean Valjean, Javert, Fantine, Cosette etc.) se definesc din multitudinea situațiilor și reacțiilor narate de V. Hugo în cadrul amplei sale construcții romantice.

Personajul dramatic este acela menit să trăiască pe scenă, personaj ale cărui însușiri reies din desfășurarea unei acțiuni reprezentate. În piesa de teatru *Negustătorul din Veneția*, personajele shakespeariene sînt aduse și puse să acționeze în fața spectatorilor, modalitatea principală de comunicare rămînînd vorbirea directă. Genialul dramaturg a creat personaje mînate de puternice pasiuni, ca Shylock, Bassanio, Portia, Antonio, Lorenzo, Jessica, prin intermediul cărora demonstrează că dreptatea, dragostea, prietenia, bunul simț înving, pînă la sfîrșit, cupiditatea, neomenia și prejudecățile. Personajele care se perindă pe scenă își descoperă treptat trăsăturile de caracter prin faptele săvîrșite și opiniile expuse.

Tot astfel, în piesa lui Horia Lovinescu *Moartea unui artist*, însușirile sculptorului Manole Crudu, frămîntările lui sufletești se dezvăluie spectatorilor din prezentarea vie, pregnantă, a unor secvențe semnificative din viața personajului, pe care cei ce asistă la spectacol le percep vizual și auditiv.

Personajele sînt obiectivizate, în sensul că, o dată concepute cu anumite trăsături, se dezvoltă potrivit concepțiilor lor, își urmează drumul lor, își trăiesc viața și sfîrșesc fără ca autorul să mai poată interveni prin schimbări care ar contrazice logica

Scanned with OKEN Scanner

și consecvența lor. Uneori, personajele care supraviețuiesc acțiunii desfășurate într-o anumită epocă urmăresc pe scriitor, obsedîndu-l prin prezența lor, chiar după ce opera a văzut lumina tiparului. E cazul, de pildă, al lui Titu Herdelea din *Ion*, care reapare, ca personaj, și în *Răscoala*. Hortensia Papadat-Bengescu mărturisește într-o *Autobiografie*[1] că personajele romanelor sale, cu traiul, cu preocupările, cu devenirile lor, rămîneau extraordinar de vii în conștiința scriitoarei în tot timpul procesului de creație, că ele o întovărășeau și după elaborarea cărții, reclamînd în continuare dreptul la viață.

În operele lirice, comunicarea se face direct. Poetul, indicat uneori de critica și istoria literară cu expresia inadecvată de „erou liric", își exprimă fără intermediul personajelor propriile impresii, gînduri, reacții afective.

b. Personaje principale, secundare și episodice

După importanța pe care o au în dezvoltarea subiectului, personajele unei opere literare se împart în *personaje principale*, *personaje secundare* și *personaje episodice*.

Personajul ale cărui acțiuni pun în valoare tema principală și care rămîne de-a lungul operei literare în centrul atenției scriitorului se numește *personaj principal*. În romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu, personajul principal este Ștefan Gheorghidiu, tînărul licențiat în filozofie, căruia scriitorul i-a împrumutat date din propria-i biografie. În schimb, politicianul afacerist Nae Gheorghidiu nu este urmărit de aproape de romancier, nu stă permanent în atenția acestuia. Un astfel de personaj care are un rol mai puțin important în desfășurarea acțiunii, participînd numai parțial la acțiune, se numește *personaj secundar*.

În mod obișnuit, într-o operă literară există un personaj principal și mai multe personaje secundare. În unele opere literare pot fi două sau mai multe personaje principale. În drama

[1] H. Papadat-Bengescu, *Autobiografie*, în „Adevărul literar și artistic", anul XVIII (1937), nr. 866-867.

Scanned with OKEN Scanner

istorică a lui B. P. Hasdeu, *Răzvan și Vidra*, cele două personaje titulare sînt în același timp personaje principale.

Pe lîngă personajele principale și secundare, în operele literare mai întinse întîlnim uneori și *personaje episodice*, a căror apariție este legată de o singură întîmplare, de un singur episod. În drama *Bălcescu* de Camil Petrescu, Mitiță Filipescu, conducătorul mișcării revoluționare de la 1840, este un personaj episodic cu care facem cunoștință la începutul acțiunii (tabloul I, actul I). Tot episodic este și personajul Ana Ipătescu, din aceeași dramă. Ana Ipătescu nu apare pe scenă decît o singură dată, cu prilejul eliberării guvernului provizoriu, arestat de ofițerii din slujba boierimii reacționare (tabloul VII, actul II).

c. Personaje pozitive și negative

În istoria și critica literară se folosesc destul de des, mai cu seamă cînd se analizează opere literare cu teme sociale, termenii „personaj pozitiv", „personaj negativ".

Personajul pozitiv ar fi purtătorul ideilor avansate, luptătorul pentru binele și progresul colectivității. Un asemenea personaj a creat imaginația populară în Făt-Frumos, tînăr înzestrat, pînă la idealizare, cu calități exemplare : istețime, cutezanță, energie, cinste, putere, spirit de dreptate etc.

Nang, ofițerul care luptă în armata vietnameză de eliberare, personajul principal al nuvelei *Friguri* de Marin Preda, este și el un personaj pozitiv, atribut pe care i-l conferă tăria lui morală, țelurile urmărite, generozitatea și umanismul lui, exemplul pe care îl dă subordonaților în cele mai grele situații ale frontului.

În literatura noastră actuală se folosește din ce în ce mai mult expresia de „erou pozitiv", în loc de personaj pozitiv. Explicația ne-o oferă însăși evoluția semantică a cuvîntului erou. La vechii greci, prin „erou" se înțelegea la început șef, comandant militar. Cu acest sens îl găsim în epopeile homerice. Mai tîrziu, „eroii" desemnau pe oamenii care se distingeau prin fap-

Scanned with OKEN Scanner

tele lor deosebite, prin vitejia lor. Cum mult timp, în antichitate și apoi în vremea Renașterii, scriitorii și-au ales subiectele din viața unor asemenea eroi, sensul cuvîntului a evoluat spre acela de „personaj", fiind folosit și atunci cînd personajele operelor literare n-au mai fost eroi. Cuvintele „erou" și „personaj" au circulat în limbile moderne, și încă mai circulă, cu același înțeles. Și la noi se spunea, de exemplu, „eroii lui I. Creangă", „eroii lui I. L. Caragiale", „eroii lui I. Slavici", alături de „personajele lui I. Creangă", „personajele lui I. L. Caragiale" sau „personajele lui I. Slavici".

Literatura noastră utilizează astăzi cuvîntul „erou" pentru personajul pozitiv exemplar, vrednic de a fi luat ca model, apropiind înțelesul cuvîntului de acela din antichitate: omul erei socialiste este un *erou*, adică un om cu calități superioare, un om puternic, cu inimă generoasă și voință fermă, capabil prin forța sa morală să învingă greutățile și să făurească o viață nouă. Întrucît cuvîntul „erou" mai păstrează sensul general de „personaj"[1], înregistrat și de *Dicționarul limbii române moderne*, s-a simțit nevoia să se adauge atributul de „pozitiv", cu toate că expresia de erou negativ nu se întrebuințează.[2] Probabil că, nu peste mult timp, nu vom mai vedea alăturîndu-se cuvîntului „erou" complinirea de „pozitiv".

Prin faptul că eroul întruchipează cele mai nobile însușiri ale oamenilor înaintați ai epocii, el poate exercita o deosebită influență asupra cititorilor.

Personajul negativ, în antiteză cu cel pozitiv, ar fi reprezentantul forțelor reacționare, purtătorul ideilor retrograde, cel ce se opune mersului înainte al societății. În literatura populară orală întîlnim adesea asemenea personaje. În doinele și baladele haiducești, de pildă, țăranii răzvrătiți luptă contra ciocoilor sau turcilor năvălitori, iar în basme, Făt-Frumos doboară zmei, zmeoaice etc.

---

[1] Zaharia Stancu, în articolul *I. L. Caragiale, critic al regimului burghezo-moșieresc* (v. vol. *Studii și conferințe cu prilejul centenarului I. L. Caragiale*, E.S.P.L.A., 1952, p. 95), spune la un moment dat: „...vorbește, ca și *eroii lui Caragiale*, despre dominație și libertate, cu fraze la fel de sforăitoare...".

[2] Expresia este utilizată — impropriu — de mai multe ori în spirituala comedie satirică a lui A. Baranga, *Opinia publică*.

În literatura cultă, Sandu Napoilă din monologul lui V. Alecsandri *Sandu Napoilă — ultraretrogradul* este un personaj negativ pentru că este potrivnic tuturor reformelor înnoitoare. Iată-i opiniile :

„Auzi ?... Egalità !... Să fiu deopotrivă cu Chiosa vezeteul și cu Mănciurică bucătarul ?... Ama rînduială !... Dacă pe cînd cu unirea, știți... mai anțărț... și eu am purtat bairacul, și eu am giucat hora unirii în colț la Petrea bacalul, și eu am răgușit strigînd: să trăiască libertaua și egalitaua!... dar înțelegeam egalitaua cu boierii cei mari; să fiu ena mu che ena su (deopotrivă, n.n.) cu vornicul Hârzobeanu și cu logofătul Protipendescu ; să șăd cu dînșii la taifasuri pe divan, cu ciubuce, cu cafele, cu tot ighemoniconul boieresc ; dar nu egalità cu Barabulă și cu badea Trohin văcarul !...“[1]

În sensul exemplelor de mai sus, se poate vorbi despre personaje pozitive (personaje-model) și negative (pe care le repudiem). Punînd în cumpănă calitățile și defectele unui personaj, preponderența covîrșitoare a unora în dauna celorlalte poate determina integrarea acelui personaj într-o categorie sau alta , ceea ce nu înseamnă că toate personajele literare justifică o absolutizare a acestei etichetări. Există personaje de o deosebită complexitate sufletească, ale căror atitudini contradictorii fac imposibilă introducerea lor într-una din cele două categorii amintite. Othello are mari calități ostășești, ajunge datorită lor comandant al armatei venețiene, o iubește pe Desdemona, dar apleacă urechea la intrigile lui Iago și își ucide soția nevinovată. Este Othello un personaj pozitiv ? Deznodămîntul piesei ne oprește să-l considerăm ca atare ; după cum certele lui virtuți de militar și de soț ne împiedică să-l socotim personaj negativ.

Prin urmare, utilizarea termenilor „pozitiv“ — „negativ“ nu trebuie să ne conducă spre concluzii simplificatoare de genul grupării forțate a tuturor personajelor literare în compartimentele discutate.

---

[1] V. Alecsandri, *Teatru*, vol. I, E.S.P.L.A., 1952, p. 238—239.

Scanned with OKEN Scanner

d. Personajul colectiv

Scriitorii pot crea în anumite condiții și personaje colective. Personajul colectiv este format dintr-un grup de oameni care reprezintă interesele unei clase sociale și care acționează simultan și unitar. C. Negruzzi, în capodopera sa *Alexandru Lăpușneanul*, a făcut din mulțimea adunată în fața palatului domnesc un asemenea personaj colectiv, a cărui voință unitară impune domnitorului predarea vornicului Moțoc.

La fel în romanul *Răscoala* de Liviu Rebreanu, în care mînia maselor împotriva moșierilor se concretizează într-o acțiune comună de mari proporții. S-a adus scriitorului critica nedreaptă că în roman nu apar figuri de țărani mai bine individualizate, de genul celor din *Ion*. Ținînd seama de tema romanului și de faptul că în 1907 s-a ridicat la luptă masa țăranilor, romancierul n-a greșit cînd și-a concentrat atenția asupra mulțimii răsculate, creînd un personaj colectiv, pe care l-a realizat de altfel cu o mare vigoare artistică.

În romanul *Setea*, Titus Popovici a făcut din mulțimea țăranilor transilvăneni din satul Lunca un personaj colectiv, care acționează într-o impresionantă unitate de voință în momente hotărîtoare pentru viața colectivului.

e. Procedee de caracterizare a personajelor

Pentru caracterizarea personajelor, scriitorii folosesc mai multe procedee artistice, cel mai uzitat fiind acela al caracterizării prin *propriile acțiuni*.

Trăsătura principală a tînărului Eugène de Rastignac, unul din personajele romanului balzacian *Moș Goriot*, este dorința ardentă de a-și depăși starea socială, de a se înălța cît mai repede și cît mai sus. Personajul se definește, în primul rînd, prin acțiunile lui : solicită protecția vicontesei Beauséant, stoarce ultimele economii ale mamei și surorilor, se apropie de Moș Goriot, cîștigă inima fiicei acestuia, Delphine, baroană de Nucingen etc.

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cele mai izbutite tipuri create de G. Călinescu în romanele sale este avocatul fără procese, arivistul, intrigantul și cinicul Stănică Rațiu din *Enigma Otiliei*. Trăsăturile de caracter reies, de cele mai multe ori, din acțiunile întreprinse : ca să împiedice căsătoria lui Pascalopol cu Otilia, îl vizitează pe moșier, punînd pe seama fetei inexistente relații amoroase ; temîndu-se ca Giurgiuveanu să nu-i lase ținerei averea, aduce medici cu gîndul de a-l declara iresponsabil ; încearcă să-l îndepărteze pe Felix de Otilia ; fură banii lui Giurgiuveanu etc.

Un alt mijloc de caracterizare a personajelor este *caracterizarea cu ajutorul propriilor lor opinii.*

Personajul unei opere literare întreține relații multilaterale cu societatea în mijlocul căreia trăiește, are prieteni și tovarăși de muncă, cu care vorbește, schimbă păreri. Astfel, din cuvîntul pe care îl ține în „Cîntecul al X-lea" din *Țiganiada* se desprinde una din trăsăturile lui Slobozan : dragostea lui de libertate, egalitate, dreptate. De aici, pledoaria pentru republică :

În republică omul se rădică
La vrednicia sa cea deplină,
Fie de viță mare sau mică,
Aibă avuție multă sau puțină,
Totuși asemenea drepturi are
Cu cela care este mai mare,
. . . . . .
În republică-s toți cetățenii
Frați și fii a unii maice bune,
Ei sînt a țării deobște moștenii,
Legea pre toți asemene-i pune ;
Și de are carevaș osăbire
E singur cel cu îmbunătățire...

Care-i mai vrednic dregătorește
Ales fiind cu deobște voință
Însă nu dă porunci volnicește
După a sa părere și putință,
Ci fiștecare dregătoriu
E numa de lege împlinitoriu.

Un alt procedeu de caracterizare este *limbajul personajelor.* I. L. Caragiale a utilizat în cea mai largă măsură acest procedeu. Conu Leonida *(Conu Leonida față cu reacțiunea)* este un om

Scanned with OKEN Scanner

Unul dintre cele mai izbutite tipuri create de G. Călinescu în romanele sale este avocatul fără procese, arivistul, intrigantul și cinicul Stănică Raţiu din *Enigma Otiliei*. Trăsăturile de caracter reies, de cele mai multe ori, din acţiunile întreprinse : ca să împiedice căsătoria lui Pascalopol cu Otilia, îl vizitează pe moșier, punînd pe seama fetei inexistente relaţii amoroase ; temîndu-se ca Giurgiuveanu să nu-i lase ţinerei averea, aduce medici cu gîndul de a-l declara iresponsabil ; încearcă să-l îndepărteze pe Felix de Otilia ; fură banii lui Giurgiuveanu etc.

Un alt mijloc de caracterizare a personajelor este *caracterizarea cu ajutorul propriilor lor opinii.*

Personajul unei opere literare întreţine relaţii multilaterale cu societatea în mijlocul căreia trăiește, are prieteni și tovarăși de muncă, cu care vorbește, schimbă păreri. Astfel, din cuvîntul pe care îl ţine în „Cîntecul al X-lea" din *Ţiganiada* se desprinde una din trăsăturile lui Slobozan : dragostea lui de libertate, egalitate, dreptate. De aici, pledoaria pentru republică :

În republică omul se rădică
La vrednicia sa cea deplină,
Fie de viţă mare sau mică,
Aibă avuţie multă sau puţină,
Totuși asemenea drepturi are
Cu cela care este mai mare,
. . . . . .
În republică-s toţi cetăţenii
Fraţi și fii a unii maice bune,
Ei sînt a ţării deobște moștenii,
Legea pre toţi asemene-i pune ;
Și de are carevaș osăbire
E singur cel cu îmbunătăţire...

Care-i mai vrednic dregătorește
Ales fiind cu deobște voinţă
Însă nu dă porunci volnicește
După a sa părere și putinţă,
Ci fieștecare dregătoriu
E numa de lege împlinitoriu.

Un alt procedeu de caracterizare este *limbajul personajelor.* I. L. Caragiale a utilizat în cea mai largă măsură acest procedeu. Conu Leonida *(Conu Leonida faţă cu reacţiunea)* este un om

simplu, incult, dar cu pretenții, căutînd să-și epateze soața cu „cunoștințele" sale multiple. Scriitorul izbutește să-l caracterizeze admirabil, cu ajutorul vorbirii:

„Leonida : Hehei ! unul e Galibardi : om, o dată și jumătate! *(cu mîndrie și siguranță)* Ei, giantă latină, domnule, n-ai ce-i zice. De ce a băgat el în răcori, gîndești, pe toți împărații și pe papa de la Roma?

Efimița *(mirată):* Și pe papa de la Roma? Auzi, soro?

Leonida: Ba încă ce! i-a tras un tighel, de i a plăcut și lui. Ce-a zis papa — iesuit, altminteri nu-i prost! — cînd a văzut că n-o scoate la căpătîi cu el?... „Mă, nene, ăsta, nu-i glumă; cu ăsta, cum văz eu, nu merge ca de, cu fitecine; ia mai bine să mă iau eu cu politică pe lîngă el, să mi-l fac cumătru". Și de colea pînă colea, tura vura, c-o fi tunsă, c-o fi rasă, l-a pus pe Galibardi de i-a botezat un copil"[1]. *(Scena I).*

Scriitorul poate întrebuința și *procedeul caracterizării directe.* Așa procedează, de pildă, D. Bolintineanu în romanul *Elena,* cînd ni-l prezintă pe George, soțul nefericitei Elena:

„Sufletul său nu putea a se înălța niciodată din cercul strîmt al intereselor egoiste : nici o idee mare nu putea să pătrunză aici. Avea o mare doză de răutate. Fals, intrigant, șiret, ar fi fost periculos dacă natura nu i-ar fi refuzat mijloacele intelectuale [...]

Era bătrîn, rău crescut, fără spirit, fără învățătură, încărcat de defecte fizice și morale"[2] [...]

Procedeul caracterizării directe este mai puțin folosit în literatura contemporană.

Alteori scriitorul se ajută în fixarea fizionomiei unui personaj și de *caracterizările făcute de alte personaje ale operei.*

În romanul *Nicoară Potcoavă,* M. Sadoveanu ne dezvăluie puritatea sufletească a hatmanului Nicoară, prin Iacob Lubiș Filozof:

---

[1] I. L. Caragiale, *Opere,* vol. VI, *Teatru.* Ediție îngrijită de Șerban Cioculescu, București, 1939, p. 61.

[2] D. Bolintineanu, *Opere alese.* Studiu introductiv de D. Păcurariu. Text stabilit de Rodica Ocheșeanu și Gh. Poalelungi. vol. II, *Proză,* E.P.L., 1961, p. 124—125.

Scanned with OKEN Scanner

„Căci, hatmane, a răsărit Lubiș cu însufleţire, eu am a-ţi spune măriei-tale o taină. Asemenea inimă care să fi rămas curată ca albumiţa piscurilor, așa cum a rămas curată inima lui Nicoriţă în măria-ta, eu n-am cunoscut. În furtuni, în înșelări, în glodul ticăloasei lumi, inima lui Nicoriţă a rămas curată. Se cuvenea să fii un învăţat pustiit de lume, nu să ţii sabie“[1].

În sfîrșit, spre a caracteriza un personaj, scriitorul se servește și de *cadrul de viaţă* al acestuia: cartier, locuinţă, interioare, mobilier, haine. Balzac este unul dintre creatorii care au acordat o mare atenţie zugrăvirii mediului fizic în care vieţuiesc personajele: tomurile *Comediei umane* o dovedesc cu prisosinţă. De la Balzac, acest procedeu a fost mult utilizat de scriitori și continuă a fi și astăzi una din coordonatele compoziţionale ale romanului.

În operele literare cu teme istorice, mediul înconjurător trebuie să reflecte epoca respectivă ; cu ajutorul lui, artistul își introduce cititorii în atmosfera timpului. Iată cum descrie A. I. Odobescu cămara în care își dă duhul armașul Dracea din Mănești, în nuvela *Mihnea-vodă cel Rău* : „Cînd deschise mica ușă de brad, el zări pe bătrînul armaș uscat și galben, cu fruntea pleșuvă, cu barba albă, zăcînd lungit pe spate pe o velinţă albă, în căpătîiul unui pat ce ţinea de-o parte toată întinderea odăii. Alături ardea o făclie de ceară galbenă, și un biet călugăr bogonisea pe sloveneşte, dar cu glas slab, rugile agoniei ; în părete o mică candelă lumina o veche troiţă de lemn, și mai încolo pe ziduri, stau rînduite, peste un zablău vărgat, arme de tot felul, coifuri, zale de fier, tuiuri, iatagane trunchiete și dispuieri luate de pe la dușmanii învinși. O singură armă, o ghioagă de fier, ţintuită, mare și grea, buzduganul însușit slujbei de armaș-mare, sta așezată pe velinţa flocoasă de-a dreapta bolnavului și mîna-i osoasă dar slăbită, printr-o mișcare spasmodică a nervilor, căta încă s-o ridice“[2].

Pentru ca personajele să fie cît mai bine conturate, cît mai vii, scriitorii asociază adeseori mai multe procedee de caracterizare.

---

[1] M. Sadoveanu, *Nicoară Potcoavă*, Editura tineretului, 1952, p. 235.
[2] A. I. Odobescu, *Opere*. Ediţie îngrijită de T. Vianu, vol. I, E.S.P.L.A., 1955, p. 100.

f. Caracterul tipic al personajelor

Personajele, oricum ar fi ele: pozitive sau negative, principale, secundare sau episodice, individuale sau colective, trebuie să fie întruchiparea modului de a gîndi, de a simți și de a acționa specific unei categorii sociale dintr-o anumită perioadă istorică. Ele trebuie să fie deci personaje tipice. În acest scop, scriitorii trebuie să-și întindă observația asupra cît mai multor oameni din categoria socială respectivă pentru a fi în stare să cunoască viața în profunzime.

Personajul tipic are, pe lîngă trăsăturile caracteristice categoriei sociale pe care o reprezintă, și însușiri care îi sînt proprii, particulare. Personajul unei opere literare se prezintă deci ca o sinteză dintre general și individual.

Astăzi, arta realistă ce se dezvoltă în lumina idealului estetic al clasei muncitoare acordă omului, personajului, locul de frunte, ca formă principală de materializare a fondului tematico-ideologic. Viața omului ocupă un loc atît de important în noua literatură, personajele sînt de o asemenea bogăție sufletească, încît M. Gorki a definit literatura „știința despre om".

g. Geneza personajului literar. Prototipul

Cum ia naștere un personaj literar? Un scriitor autentic nu va crea un personaj înainte de a cunoaște în adîncime viața. Dacă este vorba de un personaj istoric, scriitorul se va documenta în biblioteci și muzee, va citi cronici, istorii, documente, va urmări deopotrivă viața personajului respectiv și a societății din vremea aceea. Personajul va fi plasat deci în epocă. Așa a procedat N. Bălcescu cu eroul său preferat Mihai Viteazul în *Românii sub Mihai-voievod Viteazul*, scriere istorică și artistică în același timp (de altfel, chiar autorul afirma într-una din scrisorile sale către V. Alecsandri: „Voi să lucrez o scriere întinsă, o poemă istorică asupra lui Mihai v.v. Viteazul"[1]).

[1] Scrisoare din 1 octombrie 1847 (v. N. Bălcescu, *Opere*, vol. II, Editura Academiei, 1953, p. 364).

Scanned with OKEN Scanner

O bogată și variată informație istorică stă la baza romanului *Salammbô* de Flaubert. Dintr-o vastă documentare s-a născut și romanul *Frații Jderi* de M. Sadoveanu, precum și drama *Bălcescu* și romanul *Un om între oameni* de Camil Petrescu.

În crearea unui personaj istoric intervine bineînțeles ficțiunea, cu condiția ca ea să nu deformeze trăsăturile de caracter ale personajului respectiv, ci dimpotrivă să le reliefeze.

C. Negruzzi nu respectă adevărul istoric în ceea ce privește uciderea vornicului Moțoc. În timp ce Gr. Ureche ne informează că acesta a pierit la Liov, C. Negruzzi pune mulțimea să-l reclame și să-l sfîșie la porțile palatului. Acest fapt îl ajută pe scriitor să îngroașe una din trăsăturile domnului : abilitatea politică. Deși îi era util, Lăpușneanul se debarasează cu ușurință de Moțoc, nu fără a trage cel mai mare profit din această situație. Adresîndu-se armașului și căpitanului de lefegii, le poruncește : „Haide ! luați-l de-l dați norodului și-i spuneți că acest fel plătește Alexandru-vodă celor ce-i pradă țara". Domnitorul, apreciind forța numerică a poporului, folosește prilejul de a-i cîștiga bunăvoința și simpatia.

În romanul *Un om între oameni* al lui Camil Petrescu întîlnim de asemenea multe elemente de ficțiune, dar nici unul dintre ele nu trădează veridicitatea imaginilor.

Documentarea este obligatorie pentru scriitor nu numai în cazul personajelor istorice, ci și cînd este vorba de un personaj contemporan. Numai că, în această din urmă situație, documentarea nu se mai face în biblioteci sau muzee, ci la fața locului, prin observație directă. În toate cazurile intervine însă imaginația scriitorului, fantezia lui creatoare, ficțiunea, fără de care arta nu poate exista.

Se poate întîmpla ca viața să scoată în fața scriitorului o persoană care să dețină — în esență — calitățile unei întregi categorii sociale. În acest om, scriitorul vede un model pentru personajul tipic pe care dorește să-l creeze. Modelul său din viață poartă numele de prototip. Istoria literaturii franceze consideră pe Antoine Caron, parfumier parizian de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului următor, ca prototip al personajului balzacian César Birotteau.

Scanned with OKEN Scanner

În literatura noastră clasică, Vucitescu — unul dintre învățătorii lui Delavrancea — este prototipul personajului principal din nuvela *Domnul Vucea*.

5. Compoziția operei literare

a. Ce se înțelege prin compoziție?

Am văzut că *personajele* operei literare și *situațiile* în care ele sînt puse să acționeze sînt elemente de *formă*, cu ajutorul cărora sînt exprimate elementele de conținut. Ne rămîne să cercetăm, în continuare, procesul de structurare, de închegare a elementelor de conținut și formă, precum și mijloacele specifice de realizare a formei în operele literare.

Știm că opera literară autentică este o construcție unitară, avînd o anumită arhitectonică și la a cărei elaborare a intervenit o anumită tehnică artistică. Datorită acesteia, materialul de construcție este selectat, așezat și îmbinat după un anumit plan, după o anumită „schemă", de natură să răspundă integral exigențelor impuse de fondul tematico-ideologic; pe de altă parte, părțile componente sînt perfect sudate între ele. Știm, de asemenea, că opera literară, fiind o imagine artistică complexă, constituie o unitate de imagini artistice. Aceasta înseamnă că între imaginile artistice componente s-a stabilit o legătură indisolubilă, ele formînd un tot unitar.

Dispunerea materialului de construcție, organizarea, sistematizarea și unificarea lui, cu păstrarea unei anumite simetrii și a unor anumite proporții între elemente, dictate de tema principală și temele secundare, de ideile principale și ideile secundare, adică de conținut, de elementul generator al imaginii artistice, constituie *compoziția* operei literare.

Scanned with OKEN Scanner

Să cercetăm compoziția poeziei *La steaua* de M. Eminescu:

La steaua care-a răsărit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum,
În depărtări albastre.
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie:
Era pe cînd nu s-a zărit.
Azi o vedem și nu e.

Tot astfel, cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

Tema acestei meditații este un aspect al vieții umane lăuntrice, dragostea, și anume dragostea stinsă.

Atitudinea emoțională a poetului față de această temă se traduce prin ideea că amintirea iubirii apuse persistă în sufletul omului, făcîndu-l să retrăiască emoțiile sentimentului dispărut. Pentru a da concretețe „luminii stinsului amor", pentru a asigura imaginii artistice caracterul concret-sensibil, poetul compară amintirea iubirii trecute cu un fenomen cosmic similar, „icoana stelei ce-a murit" cu persistența, pentru ochiul nostru, a luminii trimise de un astru care putea, în răstimp, să dispară. Dragostea stinsă, prin urmele adînci pe care le-a lăsat, continuă să miște sufletul, așa cum lumina supraviețuitoare a stelei dispărute ne dă, prin senzații vizuale, aparența unei existențe cosmice reale.

Dezvoltarea temei și exprimarea conținutului de idei au necesitat înlănțuirea mai multor imagini, unele vizuale, altele referitoare la gîndurile și reflexiile sugerate poetului de „steaua care-a răsărit". Apariția astrului pe cer îl face să se gîndească,

Scanned with OKEN Scanner

pe baza noțiunilor științifice despre cosmos, la distanța enormă dintre Pămînt și înstelările cerului, distanță care, cunoscînd viteza cu care lumina străbate spațiul, a putut face ca sesizarea stelei de către ochiul omenesc să se petreacă de-abia după „mii de ani" de la acțiunea de iradiere a corpului ceresc. De aici și prezumția că steaua și-ar fi putut consuma existența, deși lumina ei mai dăinuie : ceea ce vedem noi nu e decît doar „icoana", imaginea, unei stele stinse.

Rezultă că, în comunicarea conținutului, Eminescu a folosit un număr de elemente componente, cărora le-a dat, în structura poeziei, o anumită arhitectonică, o așezare și o dezvoltare impuse de factorul generator al operei literare, de fondul ei tematico-ideologic, sudîndu-le, în același timp, într-un tot perfect unitar, căruia nimic nu i se mai poate adăuga și din care nimic nu se mai poate scoate, fără a distruge organicitatea artistică a poeziei.

Alcătuită din patru strofe, poezia *La steaua* dă impresia că dezvoltă tema și exprimă conținutul de idei numai în ultima strofă :

Tot astfel, cînd al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

Primele trei strofe sînt consacrate discuției cu substrat științific și reflexiilor privitoare la existența și evoluția astrului. Așezarea, la început, precum și marea dezvoltare pe care compoziția poeziei o dă acestui element material, concret, cu care se compară apoi aspectul de viață lăuntrică, scoate mai mult în relief ideea principală a poeziei, deși aceasta, cum arătam, e formulată doar în strofa a IV-a. Imaginea stelei de pe cer, a cărei lumină stăruie încă, deși ea a încetat să mai iradieze, conferă poeziei un puternic caracter concret-sensibil, o mare forță plasticizatoare, care arată măiestria compozițională a lui Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

b. Moduri de expunere și de organizare compozițională în opera literară.

Narațiunea

Organizarea compozițională este un fapt artistic complex. Scriitorul poate expune direct sau prin intermediul personajelor conținutul de idei. Expunerea se poate face în mai multe moduri. Unul dintre cele mai uzitate este *narațiunea.*

Narațiunea este un mod de expunere prin care scriitorul povestește o întîmplare sau un lanț de întîmplări, în desfășurarea lor treptată.

Ion Neculce, de pildă, în *O samă de cuvinte,* ne informează că logofătul Tăutu, aflat în solie la Constantinopol, necunoscînd cafeaua, „au început a închina: Să trăiască împăratul și vizirul! Și închinînd au sorbit felegeanul ca altă băutură".

Cronicarul narează aici o singură întîmplare. În schimb, în penultima din cele 42 de povestiri istorice cuprinse în *O samă de cuvinte* pentru a fixa personalitatea spătarului Nicolae Milescu, se servește de o narațiune mai amplă privind o succesiune de întîmplări: trădarea spătarului, pedepsirea lui de către domnitor (i se taie nasul), fuga lui în Germania, operația estetică pe care o suferă aici, plecarea la Moscova, angajarea lui ca profesor al lui Petru[1], sarcina pe care i-o dă țarul Alexei Mihailovici, tatăl lui Petru I, de a conduce o solie în China, drumul în țara chitailor, surghiunul în Siberia, întoarcerea în capitală la porunca lui Petru I, tăierea bărbii („singur împăratul i-au ras barba cu mîna lui"), moartea spătarului.

Narațiunea este un mod de expunere specific operelor epice, ceea ce nu exclude folosirea ei și în operele dramatice, ba chiar în cele lirice.

Să ne amintim de întîmplarea pe care Ghiță Pristanda o povestește lui Tipătescu, în scena I din actul I al comediei *O scrisoare pierdută.* Urcat pe ulucile din dosul casei lui Nae Cațavencu, Pristanda îl aude pe Cațavencu vorbind amicilor săi politici despre o scrisoare de care se va servi în alegeri și cu ajutorul căreia va obține votul adversarilor săi.

---

[1] Acest fapt nu corespunde adevărului istoric.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind vorba de povestirea unei întîmplări petrecute în afara scenei, dramaturgul a apelat la narațiune.

Dar și în lirică poate fi folosită narațiunea; de exemplu, pastelul lui G. Coșbuc *Iarna pe uliță*. Neîndoios că în poezie predomină elementele picturale, de pastel. Dar pe lîngă ele, intervine și narațiunea: copiii care aleargă cu săniile, prichindelul la a cărui apariție toți copiii fac haz, bătrîna care îi sare în ajutor, alaiul cu care cei doi sînt conduși — sînt tot atîtea elemente de narațiune.

Vorbirea directă și vorbirea indirectă

Am văzut că în centrul operei literare stau oamenii. Scriitorii reproduc de cele mai multe ori convorbirile personajelor cu ajutorul vorbirii directe, folosind *dialogul* și *monologul* (ambele sînt deci forme ale vorbirii directe).

Dialogul reproduce direct convorbirea dintre două sau mai multe personaje, pe cînd monologul reprezintă vorbirea unui singur personaj. La începutul primei părți din *Faust*, Goethe folosește monologul ca modalitate de comunicare a tragicelor frămîntări prin care trece personajul său. Cu temeinice studii filozofice, juridice, medicale și teologice, doctorul Faust constată cu maximă nemulțumire că învățătura-i înaltă nu era în măsură să-i dezlege nenumăratele taine ale firii :

> Și văd că nu putem să știm nimic.
> Amărăciunea-mi arde inima în piept.[1]

Dialogul și monologul pot fi folosite și în scrierile epice sau lirice.

Sînt scriitori care folosesc într-o largă măsură, în epică, dialogul, cum este cazul lui I. L. Caragiale, în multe din schițele

---

[1] Goethe, *Faust*, traducere de L. Blaga, cu o prefață de T. Vianu, E.S.P.L.A., vol. I. 1962, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

sale ; de aceea, ele au putut fi uşor puse în scenă[1]. Aceeaşi observaţie se poate face pentru unele din schiţele şi povestirile lui E. Hemingway (*O operaţie simplă, Ucigaşii, După mare* etc.).[2]

Dialogul poate fi întîlnit şi în operele lirice. *Satiră — Duhului meu* de Gr. Alexandrescu începe cu un dialog:

— Trageţi toţi cîte-o carte! Domnule, eşti cu mine
Şezi, mă rog, împotrivă şi vezi de joacă bine.
— Dar ţi-am spus, cuconiţă, că eu, din întîmplare,
Nici bine, nici nebine nu pot să fac cercare ;
Am cuvintele mele : aste jocuri plăcute,
Cu voia dumitale îmi sînt necunoscute.
— Nebun cine te-a crede, vrei să te rugăm poate.
Astăzi chiar şi copiii ştiu jocurile toate.
etc.

Într-o altă satiră, *O profesiune de credinţă*, acelaşi poet foloseşte monologul. Candidatul la deputăţie îşi expune opiniile politice în faţa alegătorilor:

La Divan ce voi susţine, vă pot da încredinţare
Că unirea o cred sfîntă, c-o voi cere cu-nfocare ;
Căci mărindu-se pămîntul, lefile poate vor creşte

sau :

Autonomia-mi place, o voi cum e scrisă-n carte ;
O cer pentru ţara-ntreagă, dar şi pentru mine-n parte ;
Adică în orice cazuri să urmez eu cum îmi place,
Fără a putea guvernul observaţie a-mi face.

Este un monolog care proiectează o lumină puternică asupra candidatului, exponent tipic al demagogiei politicianiste.

În exemplele date se reproduce comunicarea fără ca ea să fie subordonată unui verb de declaraţie (a spune, a zice, a gîndi etc.) şi fără ca această comunicare să aibă structura sintactică a unor propoziţii completive directe.

---

[1] Sică Alexandrescu a publicat un volum de schiţe dramatizate: I. L Caragiale — *Momente*, dramatizate de Sică Alexandrescu, E.S.P.L.A., 1953. Volumul cuprinde un număr de 22 de schiţe dramatizate, între care : *Arendaşul român, Justiţie, Art. 214, Lanţul slăbiciunilor, Petiţiune, Amici, Despre cometă, Ajunul examenelor, Examenul anual, Vizită*, C.F.R.

[2] v. vol. *Cîştigătorul nu ia nimic*, trad., prefaţă şi tabel cronologic de Radu Lupan, E.P.L., 1964.

Scanned with OKEN Scanner

În schimb, în următorul fragment din nuvela *Budulea Taichii* de I. Slavici, vorbirea dintre Huțu și seca Lenca e prezentată indirect: „Huțu o cunoștea și s-a dus să-i sărute mîna, dar ea n-a primit, ci i-a zis *că s-a făcut mare* și s-a uitat la el. Și el s-a uitat la ea și i-a zis *că a îmbătrînit*". De data aceasta, și cuvintele lui Huțu, și acelea ale mamei sale sînt reproduse de scriitor indirect, luînd forma unor propoziții completive directe („că s-a făcut mare", „că a îmbătrînit"), subordonate verbului „a zice".

Deseori însă vorbirea indirectă este *liberă*, adică nu mai depinde, din punct de vedere sintactic, de un verb de declarație și nu mai este introdusă, ca în exemplele de mai sus, printr-o conjuncție. *Vorbirea indirectă liberă* apare mai ales în monologurile interioare, dînd mișcării sufletești a personajelor mai multă expresivitate: „Gîndurile lui [ale lui Apostol Bologa] însă alergau cînd înainte, cînd înapoi, fără astîmpăr, ca un cîrd de păsări rătăcite. *Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acuma?... Și Ilona, cum a rămas în poartă... parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce și-a luat rămas bun?*" (L. Rebreanu, *Pădurea spînzuraților*).

Descrierea

Descrierea este modul de expunere prin care se prezintă succesiv trăsăturile și proprietățile definitorii ale unui obiect, fenomen sau caracter uman, în general ale unui aspect din realitate.

Acest mod de expunere poate fi folosit de scriitor pentru a zugrăvi chipul unui om, adică pentru a realiza un *portret*. Portretele pot fi *fizice*, *morale* și *complexe*.

Portretul fizic înfățișează trăsăturile exterioare ale unei persoane. De pildă, la Calistrat Hogaș, în volumul *În Munții Neamțului* (capitolul *Floricica)* întîlnim un asemenea *portret fizic*: „Oricum însă domnul Georges era ireproșabil: scurt, gros și pleșuv, avea totuși părul după urechi adus cu măiestrie pe amîndouă tîmplele; fața-i rotundă și brunetă era străjuită din dosul fiecărei urechi de cîte o mică pingea de păr castaniu, rămășiță din niște favoriți odată întregi, dar chinuite mai tîrziu

de foarfeca glumeață a vreunui bărbier parizian. Vîrful gălbiu și ascuțit al musteților sale, resfirate pe buze, se arcuia perfect de simetric deasupra nărilor largi ale unui nas deșelat; buzele cărnoase, umede și roșii chemau, parcă, spre ele mîncările grase și sărutările calde; ochii spălăciți și leneși vădeau o minte somnoroasă; sub bărbia cu îndoituri proaspăt rase și pudruite, țipa, de-ți ameța privirea, fiongul imens al unei legături roșii; pe pîntecele-i rotund și plin, stătea frumos și rotund îmbumbată jileica fără încrețituri".

Portretul moral scoate în evidență însușirile intelectuale și sufletești ale unei persoane. Un portret moral face Ion Neculce cărturarului Dosoftei:

„Acestu Dosofteiu mitropolit nu era om prostu de felul lui. Și era neam de mazîl; prè învățat, multe limbi știè: elinește, latinește, slovenește și altă adîncă carte și învățătură, deplin călugăr și cucernic, și blînd ca un miel. În țara noastră pe ceasta vreme nu era om ca acela".

Cum se vede, cronicarul stăruie asupra faptului că Dosoftei (traducătorul *Psaltirii în versuri,* tipărită în 1673) era un om foarte învățat, poliglot, și că era „blînd ca un miel".

De cele mai multe ori, portretele sînt complexe, adică însumează atît trăsături fizice cît și morale.

Tot Ion Neculce face un asemenea portret lui Constantin Cantemir:

„Carte nu știè, ce numai iscălitura învățasă de făcè. Practică bună avè la voroavă, era sănătos, mînca bine și bè bine. Semne multe avè pe trup de la războaie, în cap și la mîini de pe cîndu fusese slujitoriu în Țara Leșască. La stat nu era mare; era gros, burduhos, rumăn la față, buzat. Barba îi era albă ca zăpada. Cu boierii trăiè bine pănă la o vreme, pentru că era om de țară și-i știè pe toți, tot anume, pre careli cum era. Și nu era mîndru, nici făcè cheltuială țării, că era un moșneagu fără doamnă".

Scriitorii se folosesc în cuprinsul operei lor și de *tablouri.* Tabloul are ca obiect un peisaj mai cuprinzător sau mai limitat, după perspectiva pe care o are scriitorul. Un maestru al tabloului este în literatura nostră A. I. Odobescu. În *Pseudo-kynegheticos,* o dată ajuns pe plaiurile Bisocei, scriitorul are în fața

ochilor o privelişte impresionantă. De pe culmea pe care se află, el poate cuprinde cu ochii Bărăganul întreg şi toată cîmpia Brăilei, pînă la Dunăre şi mai departe:

„Soarele apunea drept dinaintea noastră ; cercul lui roşatic scăpătase pînă pe zarea orizontului şi razele-i, calde şi senine, pare că se aşternuse preste tot şesul răsăritean al ţării, care ni se destindea acum subt ochi. De pe acest tăpşan culminant de unde munţii Săcuieni cotesc spre ţara Vrancei, tot Bărăganul, tot cîmpul Brăilei, tot şesul Galaţilor, cu matca Rîmnicului, cu valea Buzăului, cu lunca Siretului, toată acea lată şi oablă cîmpie se arăta scăldată într-o lumină gălbuie şi lucioasă, ca faţa unei uriaşe sinii de aur; printr-însa, liniile şerpuite ale rîurilor se desprindeau ca fire creţe de beteală argintie, iar suprafaţa netedă a apelor sărate din Balta-Albă şi din Balta-Amară oglindeau ca nişte ochiuri de sticlă, ferecate în mijlocul dauritei table. În depărtarea cea mai afundată, dealurile dobrogene, tivite cu aburoasa cordea a Dunării, încingeau cu un cerc plumburiu, acest curios tabel, al cărui aspect devenea cu totul fantastic, prin neobişnuite şi metalice reflexe".

România pitorească de Vlahuţă este alcătuită dintr-o suită de tablouri care conturează — în ansamblul lor — imaginea ţării dinaintea primului război mondial.

Cînd tabloul este în versuri poartă numele de *pastel*. Pasteluri au scris V. Alecsandri, G. Coşbuc, Şt. O. Iosif, G. Topîrceanu, I. Pillat etc.

Analiza psihologică

Un alt mod de expunere este analiza psihologică. Prin analiză psihologică se înţelege înfăţişarea stărilor sufleteşti, a frămîntărilor morale prin care trece un personaj în anumite împrejurări ale vieţii.

Liviu Rebreanu, care este un excepţional mînuitor al naraţiunii, este — în acelaşi timp — şi un maestru al analizei psihologice. În nuvela *Dintele*, analiza psihologică este legată de o problemă cu semnificaţie universal-umană : spaima de bătrîneţe. Perspectiva scoaterii unui dinte bolnav, care-i dă nopţi de

Scanned with OKEN Scanner

suferință și de insomnie, o face pe dăscăliţa Aglaia Bujor să treacă printr-o răscolitoare criză sufletească. Pierderea unui dinte din față e un stigmat al îmbătrînirii care roade frăgezimea și frumusețea. La treizeci și nouă de ani, gîndul acesta o înspăimîntă : „Nu vreau să rămîn știrbă, mai bine moartea".

Privind înapoi, își dă seama că, pînă în pragul celor patruzeci de ani, viața nu-i dăduse nimic din ceea ce visase și sperase. Căsătorindu-se cu învățătorul Vasile Bujor, crezuse în fericire, dar căsnicia a dezamăgit-o : și-a sacrificat viața pentru cei șapte copii, pe care i-a crescut unul după altul. Continua să nădăjduiască, totuși, „și acuma, cînd al șaptelea și cel din urmă copil e mărișor, cînd în sfîrșit ar putea urma și ea să-și trăiască viața cea visată totdeauna, iată că acuma"... Potolirea durerii fizice îi mărește durerea sufletească. Își examinează dinții în oglindă : „Sînt cam îngălbeniți... I-a îngălbenit vremea... Și ce frumoși și albi erau odată...". Se revoltă împotriva bărbatului și a copiilor : „Mi-ați omorît sufletul, ucigașilor... mi-ați strivit viața". Urmărește mișcarea insesizabilă a minutarelor și filozofează ca și Iancu Văcărescu în poezia „Ceasornicul îndreptat", reeditîndu-i imaginea : „se gîndi să oprească în loc ceasul, ca astfel să oprească poate și mersul vremii". Îi vin în vizită preoteasa și notăreasa, cea dintîi „cu obrajii încrustați de bătrînețe" și cu „doi dinți afumați și găunoși în falca de jos și unul în cea de sus", a doua, „tînără și frumoasă ca o păpușă din fereastră" și cu „dinții albi ca zăpada". Discutîndu-se impasul Aglaei, notăreasa zice și ea : „Mai bine să mor decît să rămîn știrbă !..." Axiomele preotesei, în schimb, sînt înțelepte și realiste: „Să ai ce băga în gură și cu ce să-ți învăluiești goliciunea, asta-i tot. Încolo toate sînt mofturi și copilării... Cînd îmbătrînește omul, cum am îmbătrînit noi cu Aglaia, nu-i mai arde de nebunii. Atunci îi pare bine că trăiește...".

Durerea provocată de dintele bolnav reîncepe și devine insuportabilă. Aglaia se gîndește la moarte și se bucură că ar putea muri, lăsînd celorlalți imaginea unui chip încă neîmbătrînit. Sentimentul acesta e însă trecător, căci pînă la sfîrșit biruie dorința de a trăi. După ce dascălul îi scoate dintele cu cleștele, pe care ea însăși i-l înmînase, Aglaia mai are de trecut printr-un moment de criză ; se privește din nou în oglindă și, de

data aceasta, semnele bătrîneții îi apar evidente: locul dintelui extras, „negru ca gura unui mormînt", încreţiturile feţei, ochii care-şi pierduseră strălucirea, părul care începuse să încărunţească. „Apucă brusc oglinda şi o trînti de pămînt". Chemarea vieţii e însă mai puternică : „Bătrînă, oricum, dar cel puţin trăiesc !...".

Fineţii cu care Liviu Rebreanu a urmărit procesul psihologic al personajului feminin i se adaugă efluviul liric al scriitorului în imnul închinat vieţii, în exprimarea bucuriei de a trăi.

Monologul interior

Monologul interior este o modalitate artistică specifică prozei de analiză psihologică. Utilizat numai incidental de scriitorii secolului al XIX-lea (s-a observat că Stendhal l-a folosit primul în *Mănăstirea din Parma*[1]), procedeul s-a impus mai cu seamă în nuvela şi romanul secolului al XX-lea (M. Proust, J. Joyce, L. Rebreanu, Camil Petrescu, Franz Kafka, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, A. Robbe-Grillet etc.). Scriitorul, în loc să analizeze şi să comenteze el însuşi fenomenele psihice ale personajului, îl supune pe acesta introspecţiei, îl face, cu alte cuvinte, să-şi observe propriile-i trăiri sufleteşti, fără ca rezultatul acestui autosondaj să fie comunicat altor personaje. Un exemplu din Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*[2]:

„Iubirea mea vine aici şi ea, ca o stafie a păcatului. Colonelul a cerut şi ceva de luat în gură cu vinul, şi întîrzie, prins de frumuseţea dintîi a cîntecului. E în mine o fîlfîire uşoară de aripi, o duioşie de prisos. Aci, la răspîntia de drum mare, îmi simt tot sufletul deschis ca o rană. E o întîlnire cu cîntecul pă-

---

[1] R. M. Albérès *Métamorphoses du roman*, Paris, 1966, p. 178. Monologul interior a fost utilizat într-o mai largă măsură de Edouard Dujardin în romanul *Les lauriers sont coupés* (Laurii au fost tăiaţi, 1887) ceea ce i-a făcut pe unii critici şi istorici literari să-l considere drept „inventatorul" acestei modalităţi de expunere.

[2] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, E.S.P.L.A., 1955, p. 196.

mîntului, și stranie transpunere între chinurile iubirii mele de oraș și chinurile adunate, ca o drojdie, în sufletul ăsta obștesc de răspîntie".

Paralelismul și antiteza compoziţională

Paralelismul compoziţional constă în urmărirea, în paralel, a două aspecte concordante din realitate, de obicei natura umană și cadrul natural, așa cum procedează M. Eminescu în poezia *Și dacă...*

Și dacă ramuri bat în geam
Și se cutremur plopii,
E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.

Și dacă stele bat în lac
Adîncu-i luminîndu-l,
E ca durerea mea s-o-mpac
Înseninîndu-mi gîndul.

Și dacă norii deși se duc
De iese-n luciu luna,
E ca aminte să-mi aduc
De tine-ntotdeauna.

În această scurtă poezie — de numai trei catrene — modul de organizare a imaginilor componente este acela al paralelismului compoziţional.

Primele două versuri ale fiecărei strofe evocă elemente și mișcări ale naturii : ramurile care bat în geam, stelele care luminează adîncul lacului, norii care se duc, luna care începe să lucească pe cer ; celelalte două versuri ale fiecărui catren înfățișează starea sufletească a poetului, aflat departe de iubita sa. Între poet și natură există un acord total : natura îi amintește de iubită și tot ea îi oferă mîngîiere, balsam.

Alteori, cele două aspecte selectate de scriitor din viață nu sînt de acord, ci — dimpotrivă — în opoziţie. Atunci avem de-a face cu o *antiteză compoziţională*. Contrastul reliefează și mai

bine un anume conținut de idei, pe care scriitorul urmărește să-l comunice. Antiteza compoziţională este frecvent utilizată de M. Eminescu. În *Epigonii*, de exemplu, pentru a scoate și mai mult în evidență scepticismul dezolant al scriitorilor din generația sa, poetul evocă și elogiază optimismul constructiv al scriitorilor patruzecioptiști sau mai vechi. În *Scrisoarea III*, antiteza: patriotismul lui Mircea cel Bătrîn și al ostașilor săi față de lipsa de patriotism a politicienilor contemporani cu Eminescu, face să apară și mai evidente carențele conducătorilor satirizați de poet.

c. Subiectul operei literare

Prin subiect se înţelege totalitatea faptelor narate (într-o operă epică) *sau care pot fi reprezentate* (într-o operă dramatică). De cele mai multe ori, scriitorul prezintă întîmplările cronologic, în ordinea desfășurării lor în timp.

Elementele de bază ale subiectului sînt *conflictul* și *acțiunea*.

Conflictul

Conflictul este acel element constitutiv al subiectului prin care se dezvăluie contradicția, opoziția între faptele și concepțiile diferitelor personaje sau grupuri de personaje din opera literară. Conflictul se împletește cu *acțiunea* și crește o dată cu dezvoltarea acesteia.

În condițiile instaurării regimului democrat-popular și ale luptei pentru socialism, forțele populare în frunte cu clasa muncitoare conduse de partid au avut de luptat cu reacțiunea, reprezentată prin moșierime și burghezie. Multe opere din literatura noastră actuală, care oglindesc această perioadă revoluționară, a trecerii de la capitalism la socialism, au la bază conflictul dintre clasele antagoniste, încleștate într-o luptă pe viață și pe moarte (*Mitrea Cocor* de M. Sadoveanu, *Desfășurarea* de Marin Preda, *Setea* de Titus Popovici etc.). În astfel de cazuri,

Scanned with OKEN Scanner

cînd se ciocnesc interesele a două clase sau categorii sociale, conflictul, ca și tema dezvoltată, are caracter *social*.

Contradicțiile vieții sînt însă numeroase și ele pot constitui conflicte între personaje aparținînd aceleiași categorii sociale, aceleiași familii chiar, împinse într-o luptă aprigă din pricina unor pasiuni sau a unor idei, mentalități, caractere, interese individuale opuse. A n t i g o n a, din tragedia cu același nume a lui Sofocle, răspunzînd îndatoririlor sale de soră iubitoare, calcă porunca unchiului ei, regele Creon, care hotărîse ca Polinice, fratele Antigonei, să nu fie înmormîntat, drept pedeapsă capitală pentru vina de a fi ridicat armele împotriva propriei sale patrii. H a m l e t, eroul tragediei shakespeariene, e pus în situația de a duce o luptă de demascare a mamei și unchiului său, ucigașii incestuoși ai regelui, tatăl nefericitului prinț al Danemarcei. Conflictul e x t e r n, acela dintre Hamlet și uzurpatorii vieții și tronului patern, e dublat de un puternic conflict *intern*, acela care bîntuie sufletul tînărului prinț: lupta între îndatorirea de a acționa, răzbunînd omorîrea tatălui său, și firea sa meditativă, șovăielnică, pradă îndoielilor atunci cînd este vorba să se hotărască asupra modului de a curma răul din mediul înconjurător. Subiectul acestei opere a lui Shakespeare oferă, prin urmare, un conflict extern, și altul intern, lăuntric, sau psihologic.

Un conflict psihologic e urmărit, în evoluția lui, și în nuvela *Catastrofa* de Liviu Rebreanu. În conștiința personajului principal, ardeleanul David Pop, se dă lupta dintre „datoria" față de statul habsburgic, care îi apăra tihna unei vieți fără complicații, și paradoxala obligație, în condițiile războiului, de a lupta împotriva armatei române, de a-și ucide conaționalii. Tema, reluată în romanul *Pădurea spînzuraților*, dă prilej lui Liviu Rebreanu s-o trateze pe o mare întindere epică și cu adînci și minuțioase pătrunderi în conflictul psihologic al personajului principal Apostol Bologa.

Acțiunea

Acțiunea este desfășurarea în timp a faptelor (povestite sau reprezentabile).

În operele epice sau dramatice mai întinse pot exista două sau mai multe acțiuni paralele. În epopeea *Țiganiada* există

două acțiuni: una legată de lupta românilor pentru apărarea patriei, iar a doua în legătură cu întîmplările din tabăra țiganilor. Cele două acțiuni merg paralel, se sprijină una pe alta, formînd o unitate.

Într-o operă literară pot exista, alături de o acțiune principală, acțiuni secundare și acțiuni episodice. *Acțiunea principală* corespunde temei principale, în timp ce acțiunea sau *acțiunile secundare* corespund temei sau temelor secundare.

În romanul *Ion* de L. Rebreanu, acțiunea principală este formată din întîmplările la care participă Ion, personajul principal al romanului, din toate faptele direct legate de lupta lui pentru satisfacerea celor două pasiuni: pămîntul și iubirea. Cu acțiunea principală se împletesc și acțiunile secundare, referitoare la viața intelectualității rurale, la starea de umilință a femeii etc. O acțiune episodică este legată de un personaj episodic.

Subiectul are mai multe părți componente: expoziționea, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant și deznodămîntul.

Expoziționea este partea introductivă, în care luăm cunoștință de cadrul în care se va desfășura acțiunea, de împrejurările în care se va declanșa conflictul, de unele personaje care vor participa la acțiune.

Intriga este faptul important care declanșează conflictul și determină cursul acțiunii.

Desfășurarea acțiunii este partea în care, cu ajutorul faptelor, sînt scoase în relief caracterele personajelor, evoluția lor, relațiile dintre ele. Este partea cea mai întinsă a subiectului.

Punctul culminant este partea subiectului în care conflictul atinge cea mai mare tensiune.

Deznodămîntul este partea finală a subiectului, care aduce rezolvarea conflictului; el reprezintă sfîrșitul acțiunii.

Dacă ne gîndim la nuvela *Au mai pățit-o și alții* de C. Negruzzi, observăm că, la început, scriitorul a simțit nevoia de a fixa cadrul în care se va desfășura acțiunea, de a arăta locul (capitala Moldovei) și timpul (deceniul al patrulea al secolului trecut), de a face o scurtă prezentare a personajului central, postelnicul Andronake Zimbolici. Este *expoziționea* nuvelei. După această parte introductivă, urmează *intriga:* hotărîrea postelnicului de a se căsători cu tînăra Agapița, de curînd ie-

Scanned with OKEN Scanner

șită din pension. E faptul hotărîtor, datorită căruia acțiunea se va desfășura într-o anumită direcție.

În continuare, *desfășurarea acțiunii* ne înfățișează pe postelnic, după cîteva luni de căsătorie, la o partidă de vist, în compania unor tineri de curînd însurați și ei. În timpul jocului, aceștia încep să-și elogieze nevestele. Zimbolici, a cărui căsnicie era unanim admirată ca „menaj model", ascultă cîtva timp, după care întrerupe discuția spre a face și el portretul idealizat al Agapiței. La sfîrșit, ca să fie mai convingător, își poftește prietenii de joc în partea opusă a casei, în iatacul soației, care îl știa pe Zimbolici plecat în oraș.

Acolo găsesc pe „iubitoarea" și „inocenta" soție în brațele unui june, care la ivirea celor patru perechi de ochi se face nevăzut, pe fereastră. Este momentul cînd acțiunea atinge cea mai mare încordare. Acesta este *punctul culminant;* urmează apoi *deznodămîntul:* postelnicul își încarcă pistolul, dar privind la unealta ucigașă, în loc să-și pună capăt zilelor, izbucnește într-un hohot de rîs, consolîndu-se, ca mai toți bărbații din clasa lui socială (în asemenea situație), cu cuvintele: „Au mai pățit-o și alții!"

Ordinea obișnuită a părților subiectului este deci: *expoziția, intriga, desfășurarea acțiunii, punctul culminant, deznodămîntul.* Spre a mări interesul pentru urmărirea faptelor ce constituie desfășurarea acțiunii, unii scriitori inversează ordinea obișnuită. Romanul *Ciuleandra* de L. Rebreanu, de pildă, începe cu punctul culminant.

În afară de cele cinci părți arătate, subiectul mai poate însuma, în alcătuirea lui, un prolog și un epilog, sau numai unul din acestea.

Prologul este nararea sau reprezentarea unui episod izolat, petrecut înainte de începutul subiectului propriu-zis. El are rostul de a facilita înțelegerea evenimentelor înlănțuite în cuprinsul operei. T. Arghezi își începe ciclul *1907* cu un asemenea prolog, pe care îl intitulează *Cuvînt înainte*. Acest prolog cuprinde imaginea izbucnirii răscoalei în nordul Moldovei și a întinderii ei rapide în tot restul țării. N. Filimon, înainte de a intra în subiectul romanului *Ciocoii vechi și noi,* folosește un prolog pentru a caracteriza pe ciocoi. Este o pregătire pentru înțelegerea romanului.

Scanned with OKEN Scanner

Unele opere epice sau dramatice folosesc și *epilogul*. Epilogul conține o scurtă povestire despre soarta personajelor, după terminarea subiectului propriu-zis. T. Arghezi încheie ciclul *1907* cu un *Epilog*, în care, după ce face rechizitoriul celor ce au reprimat răscoala, deschide perspectivele eliberării țărănimii din lanțurile ei de veacuri.

Și romanul lui N. Filimon are un epilog *(Din opincar, mare spătar)*. După sfîrșitul personajelor negative, Andronache Tuzluc — Dinu Păturică — Chera Duduca — Costea Chiorul, care constituie deznodămîntul romanului, autorul ne arată, în epilog, cum este răsplătită cinstea și vrednicia: Gheorghe devine soțul Mariei și primește din partea domnitorului Grigore Ghica caftan de mare spătar și de caimacam al Craiovei.

Așa cum s-a arătat mai sus, subiectul e format, în general, din două elemente de bază, conflictul și acțiunea, care se împletesc și se dezvoltă concomitent. Există însă opere epice, nuvele, povestiri, amintiri, al căror subiect se reduce la acțiune, fără ca șirul de întîmplări narate să antreneze declanșarea vreunui conflict. Dacă apare ca posibilă o astfel de situație în unele opere epice — subiectul echivalent cu acțiunea —, în operele dramatice, care, prin specificul lor, pun față în față fapte, atitudini și concepții contradictorii, prezența conflictului alături de acțiune constituie o condiție fundamentală.

6. Limbajul poetic

Limbajul poetic, mijloc specific de realizare a formei în operele literare

În literatură, mijlocul specific de materializare a gîndirii artistice, de realizare a formei, îl constituie *limbajul poetic*.

Pînă nu de mult, în lingvistica, în istoria și critica noastră literară, noțiunea de limbaj poetic se confunda cu aceea de limbă literară. Progresele realizate de știința limbii, în anii

Scanned with OKEN Scanner

puterii populare, ne ajută astăzi să facem delimitările și precizările necesare, să evităm confuziile. În această direcție, s-a arătat că limba literară este aspectul unitar, cel mai îngrijit, cel mai corect din punct de vedere fonetic, lexical și gramatical al limbii comune, naționale. În vreme ce limba literară este utilizată în scris și verbal de toți cunoscătorii limbii respective, ajunși la un anumit nivel de cultură, limbajul poetic nu este folosit decît de scriitori și numai în scopul creării imaginilor artistice.

Lingviștii consideră că limbajul poetic este, alături de stilul științific și cel administrativ, unul din stilurile fundamentale ale limbii literare, și îl numesc *stil beletristic* sau artistic, înțelegînd prin stil „un ansamblu de procedee lingvistice specifice unui domeniu de activitate omenească"[1].

Într-adevăr, dacă vom parcurge un tratat științific, de pildă, din domeniul fizicii nucleare, apoi o lucrare administrativă (un raport, un comunicat, un proces verbal etc.) și o operă beletristică, ne vom da seama că toate respectă normele impuse de limba literară, folosesc aceeași limbă unitară, corectă din toate punctele de vedere. Cu toate acestea, există destule deosebiri între modul cum se exprimă omul de știință, funcționarul administrativ și scriitorul. Diferențele decurg organic din scopul urmărit de fiecare comunicare și din specializarea exprimării. Spre deosebire de stilul științific și administrativ, cu toate variantele lor (un studiu din domeniul medicinii se va deosebi, ca lexic și frazeologie, de unul din domeniul construcțiilor de mașini, un raport militar de altul sanitar ș.a.m.d.), a căror finalitate stă într-o comunicare, stilul beletristic al limbii literare sau limbajul poetic **comunică,** dar și **emoționează.**

Trebuie subliniat faptul că limbajul poetic nu se aseamănă cu nici unul din materialele folosite de celelalte genuri ale artei, în făurirea imaginilor artistice. Pictorul operează cu pînze și

---

[1] Ion Coteanu, *Româna literară și problemele ei principale*, București, Editura științifică, 1961, p. 59.

culori, sculptorul cu piatră, marmură, lemn, gips etc. Arhitectul are la îndemînă o complexitate de materiale de construcție și ornamentație, maestrul coregraf — corpul omenesc pus să execute mișcări ritmice, muzicianul — sunetele.

Toate artele, exclusiv literatura, creează cu ajutorul acestor materiale imagini care pot fi percepute pretutindeni, direct (mai cu seamă vizual și auditiv) și înțelese. Un individ, indiferent de țara-i de obîrșie, dacă are o cît de modestă educație estetică, va fi în măsură să priceapă și să admire o pictură de Rafael, Rembrandt, Repin, Grigorescu, Andreescu sau Luchian, o sculptură de Michelangelo, Rodin, Meștrovici, Paciurea sau Brâncuși, o simfonie de Mozart, Beethoven, Ceaikovski sau Enescu, monumentele arhitectonice ale Veneției și Leningradului, ale Romei și ale Parisului, va fi mișcat de arta coregrafică rusă, chineză sau indiană, de creațiile cinematografiei americane, franceze sau italiene.

Materialele utilizate de toate aceste arte sînt universal cunoscute, de aceea operele respective pot circula cu ușurință de la un popor la altul : în galeriile mari ale lumii, pe lîngă realizările artei naționale se află secții de artă universală. În programele muzicale ale tuturor posturilor de radio sau în programele concertelor organizate în țările dezvoltate figurează, alături de creații muzicale autohtone, opere din muzica universală.

Nu se întîmplă același lucru cu literatura, care folosește limbajul poetic ca material de concretizare a imaginilor artistice. Acesta nu poate fi înțeles decît de vorbitorii și de cunoscătorii limbii respective. Atîta timp cît nu știm limba italiană, în zadar vom urmări textul original al capodoperei *Divina Commedia* de Dante; nu vom percepe nici o imagine artistică. Imaginea poetică începe să prindă contur abia cînd limbajul folosit ne este cunoscut, cînd îl înțelegem.

Iată dar că limbajul poetic, ca material de construcție, nu are caracterul de universalitate pe care îl au materialele ce stau la dispoziția celorlalte arte.

Limbajul poetic nu are o valoare în sine. El prețuiește în măsura în care, realizînd imagini artistice emoționante, vehiculează idei înaintate.

Scanned with OKEN Scanner

Izvoarele limbajului poetic

Graiul viu al poporului

Provincialismele

Cel mai important izvor al limbajului poetic este însăși limba vorbită de mase, graiul viu al poporului. Spre el s-au îndreptat toți marii creatori. Într-o cuvîntare ținută cu prilejul sărbătoririi a 60 de ani de viață, M. Sadoveanu spunea : „Aș ține să precizez că motivul pentru care limba operei mele pare așa de bogată și firească trebuie căutat în necontenita mea mișcare în mediul poporului de la țară. Mai cu seamă după război[1] am întrebuințat această falsă vînătoare și acest fals pescuit ca să cunosc cum vorbesc frații mei de pretutindeni".[2]

Trebuie reținută afirmația categorică a unuia dintre cei mai mari artiști ai prozei contemporane, că bogăția limbajului său poetic își are sursa în limba vorbită a poporului, iar așa-zisele divertismente cinegetice nu erau în realitate decît un pretext și un mijloc de a rămîne în contact nemijlocit cu țăranul, spre a-i cunoaște și a-și însuși comorile-i lexicale.

Se știe că limba vorbită de popor nu este unitară, că ea prezintă unele particularități fonetice și lexicale, care sînt specifice fiecărei provincii. Condițiile istorice de dezvoltare a poporului român au determinat apariția, în cadrul dialectului dacoromân, a subdialectelor muntean, moldovean, bănățean, crișean și maramureșean și, în granițele fiecărui subdialect, a graiurilor corespunzătoare.

Încă pe la mijlocul secolului al XVII-lea, Simion Ștefan observa, pe bună dreptate, în *Predoslovie către cetitori,* din *Noul Testament* de la Bălgrad (1648):

„Aceasta încă vă rugăm să luați aminte că rumânii nu grăescu în toate țările într-un chip, încă neci într-o țară toți într-un

[1] Este vorba de primul război mondial.
[2] *Însemnări ieșene*, anul IV, nr. 5, din 1 mai 1939, p. 330.

chip; pentru aceea cu nevoe poate să scrie cineva să înțeleagă toți, *grăind un lucru unii într-un chip, alții într-alt chip; au veșmînt, au vase, au altele multe nu le numesc într-un chip*".[1]

Observația mitropolitului Simion Ștefan că „rumânii nu grăescu în toate țările într-un chip" se referă la existența a ceea ce astăzi numim subdialecte, iar următoarea : că „rumânii nu grăescu neci într-o țară toți într-un chip" privește existența graiurilor. Ultima remarcă a cărturarului ardelean este în legătură cu diferențele lexicale : „au veșmînt, au vase, au altele multe nu le numesc într-un chip".

Cuvintele care circulă numai pe teritoriul unei provincii și pe care limba literară, în general, le evită se numesc *provincialisme*. Unii lingviști, în frunte cu acad. Iorgu Iordan, preferă termenului de „provincialism" pe acela de „regionalism". Se argumentează că o provincie este mai întinsă decît o regiune și că, „aproape totdeauna, cuvintele în discuție aparțin unei regiuni, adesea puțin întinse, nu unor provincii propriu-zise".[2]

Fie că le numim provincialisme, fie că le numim regionalisme, ele pot constitui o sursă de împrospătare și de îmbogățire a limbajului poetic. Scriitorul apelează la limba vorbită pentru a împrumuta de aici cuvinte și expresii regionale, cu ajutorul cărora fixează *culoarea locală*. Asemenea expresii se impun atunci cînd personajul este un om neinstruit, de pildă, un țăran de altădată dintr-o anumită regiune a țării.

În *Amintiri din copilărie*, părinții lui Ion Creangă vorbesc graiul autentic al țăranilor humulești:

„— Încă te uiți la ei, bărbate, zicea mama, și li dai paiele ! așă-i ?... Ha, Ha ! bine v-au mai făcut, pughibale spurcate ce sînteți ! Că nici o lighioaie nu se poate aciua pe lîngă casă de răul vostru. Iaca, dacă nu v-am săcelat astăzi, faceți otrocol prin cele mîțe și dați la om ca cînii prin băț. Ăra ! d-apoi aveți la știință că vă prea întreceți cu dediochiul. Acuși eu varga din coardă, și vă croiesc de vă merg petecele.

— Ia lasă-i și tu, măi nevastă, lasă-i; că se bucură și ei de venirea mea, zicea tata, dîndu-ne huța. Ce le pasă : lemne la

---

[1] Boris Cazacu, *Pagini de limbă și literatură română veche*, Editura tineretului, 1964, p. 74.

[2] Iorgu Iordan, *Limba română contemporană*, 1954, p. 90.

trunchiu sînt ; slănină și făină în pod este deavolna ; brînză în putină, asemine ; curechiu în poloboc, slava Domnului ! Numai de-ar fi sănătoși, să mănînce și să se joace acum cît îs mititei ; că le-a trece lor zburdăciunea, cînd or fi mari și i-or lua grijile înainte ; nu te teme că n-or scăpa de asta. Ș-apoi nu știi că este o vorbă: dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; și dacă-i popă, să cetească...".

Alături de provincialismele folosite în vremea aceea pe o arie mai întinsă: *mîță*=pisică; *curechiu*=varză; *poloboc*=butoi, ne întîmpină regionalisme, cu o rază mai mică de acțiune: *le dai paiele*=le dai nas; *vă prea întreceți cu dediochiul*=vă întreceți cu răutățile; *pughibale*=ștrengari; *nu v-am săcelat* = nu v-am bătut ; *faceți otrocol*=dați iama, goniți ; *deavolna*=destul.

În romanul *Setea* de Titus Popovici, acțiunea se petrece în Transilvania de vest, iar provincialismele, strecurate în general cu măiestrie, au menirea de a transpune pe cititor pe plaiurile ardelene. Un țăran spune:

„—...Nu-și mai încape în piele, gîndești că el e înălțimea sa *fișpanul*... Ea n-o vrut, ba odată l-o și *țîpat* de pe cal...".[1]

Alt țăran spune:

„— No *gată*, mă, odată !"[2]

Altul :

„— Hai *să duhănim*, făcu într-un tîrziu".[3]

Regionalismele: *fișpan* (din l. maghiară)=prefect; *o țîpat*=a aruncat, a azvîrlit; *gată* (imperativ)=termină, isprăvește; *să duhănim*=să fumăm, ajută pe scriitor la crearea imaginilor artistice, la zugrăvirea tablourilor de viață specifice Crișanei.

Provincialismele trebuie dozate și plasate în așa mod încît să nu întunece sensul comunicării, clarificarea lor făcîndu-se — pe cît posibil — în context.

Trebuie să observăm că provincialismele nu-și justifică pătrunderea în sfera limbajului poetic numai din unghiul de vedere al cadrului și al tentei locale. Ele ajută totodată la împrospătarea și nuanțarea vocabularului poetic.

---

[1] Titus Popovici, *Setea*, ed. a II-a, 1959, p. 11.
[2] *Ibidem*, p. 556.
[3] *Ibidem*, p. 557.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o comunicare din anul 1951, ținută la Academie, Mihail Sadoveanu cerea pentru provincialisme dreptul de intrare în circuitul limbii literare și în beletristică. Cu acest prilej, marele nostru scriitor demonstra că un „provincialism" este uneori un cuvînt de o largă circulație, un cuvînt care acoperă o suprafață cu mult mai mare decît aceea a unei provincii sau regiuni. Observațiile vin de la scriitorul care a cunoscut, ca nimeni altul, întreg teritoriul românesc și și-a însușit o limbă a cărei bogăție o datorează, cum însuși mărturisește, „contactului permanent cu mulțimea ofensaților vieții" :

„Poporul din regiunile de către miazănoapte recoltează *curechi*, acrește *verze* și bea *moare*, pe cînd Dunărenii nu știu decît de *varză* și *zeamă de varză*. Gospodinele din miazănoapte coasă cu *acul*, fixează cu *boldul* sau cu *bumbușca*, își prind cu *agrafa*, își pun în păr *spelci*, pe cînd la București nu se întrebuințează decît cuvîntul *ac* cu perifrazele: *de cusut, cu gămălie, de siguranță, de păr*. Unora din produsele savuroase ale grădinarilor, oamenii din miazănoapte le spun *lubeniță* sau *harbuz*, *pepene* (zămos) și *cantalup*. Dunărenii de care mă ocup nu cunosc decît cuvîntul *pepene*, căruia îi adaugă adjectivele *verde* și *galben* : *pepene verde, pepene galben* [...].

Așa-zisele moldovenisme se aud în toată partea nordică a românismului. O mulțime de cuvinte de la Bistrița, Moldova și Siret le-am auzit în Bihorul îndepărtat: *sfadă, tină, cocostîrc, horn, curechi, holtei, oleacă, olecuță, o țîră, ai* („ani"), *pită, jumere* (nu jumări), *pîne, cîne, mîne, nănașă, părete, păreche, mulțămesc* [...].

Scriitorului de astăzi trebuie să-i apară foarte serioasă nevoia de a pătrunde fără rezistență în întregul popor românesc de pretutindeni. Unitatea de cultură îi poruncește o cît mai largă îmbogățire a dicționarului de vocabule și expresii, întrucît acestea sînt patrimoniul neamului. Făcînd așa, urmăm calea justă a înaintașilor noștri, care au *urmat limba literară potrivit vorbirii poporului*.

Fără îndoială că asemenea îmbogățire nu se poate face fără discernămînt, pe de o parte, și fără acceptare obștească, pe de

alta. Atrag tinerilor scriitori atenţia că numai prin înşirarea de cuvinte specific provinciale nu aduc nici un folos literaturii şi înţelegerii generale"[1].

Arhaismele

O altă sursă de îmbogăţire a limbajului poetic o constituie arhaismele, cuvinte şi expresii vechi, care au ieşit din vocabularul activ al limbii.

Dacă provincialismele sînt necesare pentru imprimarea culorii locale sau pentru nuanţarea limbajului poetic, arhaismele se impun în operele literare de evocare istorică şi urmăresc scopul de a transpune pe cititor în epoca respectivă. Ca şi provincialismele, arhaismele trebuie şi ele folosite cu măsură, aşa ca să nu îngreuieze înţelegerea şi prin aceasta să dăuneze operei. Mihail Sadoveanu este un maestru în utilizarea justă a arhaismelor, cu care nu încearcă să reconstituie limba veche (tentativă ce s-ar fi soldat, inevitabil, cu un eşec), ci numai s-o sugereze. Astfel, în *Ucenicia lui Ionuţ*, personajul principal vorbeşte după cum urmează:

„— Am aflat acum la urmă de dascăl că-i *zodier* şi cărturar, dar şi dascălul Pamfil spune că boierul şi oşteanul n-au a-şi bate capul cu fleacuri. Ştiu călugării să citească şi *diecii* să scrie. E destul. De ce rîzi iar, măria-ta?

— Vrea să zică, fratele dumitale, părintele Nicodim, e nebun pentru dumneavoastră toţi ?

— Aşa spune şi tuţa — adicătelea dumnealui *comisul* Manole Jder. Însă părintele Nicodim ne ameninţă că nebuni sîntem noi".

În fragmentul citat, M. Sadoveanu foloseşte arhaismele: *zodier*=cel ce prevede evenimentele din viaţa cuiva după zodia în care s-a născut; *dieci*=secretari, grămătici; *comis*=boier care avea în grija sa grajdurile şi hergheliile domnitorului.

Sînt arhaisme al căror sens este cunoscut de toţi aceia care au noţiuni elementare de istoria patriei sau de istoria literaturii

[1] M. Sadoveanu, *Limba, creaţie a poporului*, în „Cum vorbim", anul III/1951, nr. 7—8, p. 8—9.

noastre vechi. Ele îndeplinesc dublul rol de a dezvălui realităţi trecute şi de a ne introduce în atmosfera vremii.

Pentru a da impresia că personajele sale vorbesc limba veche, scriitorul înlătură neologismele şi înlocuieşte adesea conjunctivul prin infinitiv („N-au a-şi bate capul cu fleacuri", „binevoieşte a-mi spune taina cea de dragoste").

Preţuind în cel mai înalt grad cunoştinţele de limbă (veche şi contemporană) ale maestrului M. Sadoveanu, acad. Iorgu Iordan scria în 1951 :

„Deşi nu există scriitor român care să cunoască aşa de bine ca el limba veche, marele nostru povestitor nu face paradă de cunoştinţele sale, din contra se arată foarte sobru, aproape avar, fiindcă îşi dă seama că nu mulţimea faptelor de limbă, ci tonul general al vorbirii personajelor, adică stilul propriu-zis, dă impresia că avem a face cu oameni de altădată[1]".

În întrebuinţarea cu artă a arhaismelor, ca şi în alte direcţii, opera marelui prozator poate servi scriitorilor urmaşi drept model.

Neologismele

Un alt izvor de îmbogăţire a vocabularului poetic îl constituie cuvintele introduse de curînd în limbă : neologismele. Ele sînt fie împrumuturi din alte limbi, fie cuvinte noi, formate din elemente mai vechi ale limbii.

În ce perioadă trebuie să fi intrat în limba noastră un cuvînt spre a putea fi considerat neologism ? Alcătuind acum cîţiva ani un *Dicţionar de neologisme*[2], autorii lui au stabilit ca limită în timp sfîrşitul secolului al XVIII-lea, cînd încep să se afirme relaţiile de producţie capitaliste. „Este momentul, subliniază acad. Al Graur în prefaţa dicţionarului, cînd burghezia începe să se dezvolte şi să se organizeze în vederea cuceririi puterii, mai întîi a puterii economice, apoi şi a celei politice. Acest lucru

---

[1] Iorgu Iordan, *Cîteva observaţii asupra limbii unor opere literare*, în *„Cum vorbim"*, anul III, nr. 1, 2.

[2] Florin Marcu şi Constantin Maneca, *Dicţionar de neologisme*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1961.

se oglindește în limbă și în primul rînd în vocabular. Încep să apară termeni internaționali din domeniul economiei, al politicii, al științelor, al artelor și ei devin din ce în ce mai numeroși, astfel încît într-un interval relativ scurt vocabularul nostru își schimbă literalmente aspectul".[1]

Cele mai multe neologisme sînt reclamate de dezvoltarea vertiginoasă a științei și tehnicii, de evoluția societății omenești. Inventarea și răspîndirea telegrafului, telefonului, radioului, energiei nucleare etc., trecerea de la capitalism la socialism în mai multe țări ale lumii au impus introducerea cuvintelor care denumesc aparate noi, piese noi sau relații sociale noi.

Fără îndoială că peste o sută, două sute de ani, aceste cuvinte nu vor mai fi considerate neologisme. Ba s-ar putea chiar ca unele cuvinte să treacă de la o categorie la alta, de la neologisme la arhaisme, cum s-a întîmplat, de exemplu, cu cuvintele împrumutate de cronicarii secolului al XVII-lea din limba polonă,[2] ca: *baștă*=întăritură militară, redută; *comarnic*=loc unde se păstrau obiecte prețioase; *herb*=stemă.

Cînd Gr. Ureche scrie în *Letopisețul* său: „Și hierul (herbul) țării sau pecetea cap de bour se însemnează"[3], introducea în limba literară un neologism: *herb*. În poezia lui M. Eminescu, același cuvînt are valoare de arhaism (cu timpul, cuvîntul, ieșit din uz, a trecut în vocabularul pasiv al limbii):

„Lună, Soare și Luceferi
El le poartă-n a lui herb,
Împrejuru-i are dame
Și curteni din neamul Cerb[4].

Cel mai mare procent de neologisme îl dau termenii științifici și tehnici, care pot pătrunde și în limbajul poetic, dacă scriitorii abordează probleme privitoare la activitatea profesională a personajelor sau vor să sugereze gradul lor de cultură. Utilizînd

---

[1] *Op. cit.*, p. 6.
[2] Finuța Leibovici, *Neologisme la cronicarii moldoveni*, în „Cum vorbim", anul II, nr. 4, p. 15.
[3] Gr. Ureche, *Letopisețul țării Moldovei*, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, E.S.P.L.A., 1955, p. 60.
[4] M. Eminescu, *Povestea codrului*, în *Poezii*, ed. 1958, p. 80.

vorbirea indirectă, G. Călinescu spune, la un moment dat, în romanul *Bietul Ioanide:* „După oarecare muțenie reciprocă, vizitatorul informă pe Ioanide că starea lui Ermil Conțescu era mult mai bună. Nu numai că nu murise, dar nu suferise nici un accident, paralizie, afazie; medicii se îndoiau chiar că fusese o veritabilă congestie, poate numai un fenomen benign de anemie cerebrală, o epuizare nervoasă. Conțescu se simțea totuși slab, avea cefalagii și o anume oboseală generală și ședea în pat sub observație".[1]

Cuvintele: *reciprocă, vizitatorul, informă, accident, paralizie, afazie, medicii, veritabilă, congestie, fenomen, benign, anemie cerebrală, epuizare nervoasă, cefalagii, generală, observație* sînt neologisme și fac parte, majoritatea, din limbajul medical.

M. Sadoveanu, în romanele și în povestirile istorice, înlătură neologismele aproape cu totul. Nu însă atunci cînd în acțiune intervine un străin, ca în cazul abatelui francez de Marenne, personaj din romanul *Zodia cancerului sau Vremea Ducăi-vodă.* Pentru a arăta că străinul vorbește o altă limbă decît a noastră, scriitorul presară în frazele acestuia neologisme care nu circulau atunci în limbă:

„„Sînt în stare să fac față celor mai ciudate feluri de bucate și să le *apreciez.* Pot să le și *onorez* îmbielșugat, udîndu-le în aceeași măsură cu vin *generos;* însă *desfid* pe oricine în această lume să mă vadă în starea în care se află domniile lor".[2]

Neologismele de origine franceză: *apreciez, onorez, generos, desfid,* sugerează cu finețe limba străină (franceză) a abatelui.

Neologismele sînt adaptate la sistemul fonetic și morfologic al limbii noastre. Verbele franțuzești *apprécier, honorer* și *défier* s-au transformat la noi în *a aprecia, a onora* și *a desfide.* Au suferit deci modificări fonetice. În același timp, ele urmează normele conjugării române (apreciez, apreciezi, apreciază etc.).

Adjectivul *généreux* din limba franceză a dat la noi *generos,* prin analogie cu *frumos, inimos, albicios, negricios* etc., sunetul *eu* (ö) neexistînd în limba română.

---

[1] G. Călinescu, *Bietul Ioanide,* E.S.P.L.A., 1953, p. 44.

[2] M. Sadoveanu, *Zodia cancerului* sau *Vremea Ducăi-vodă,* Editura Națională, 1923, p. 72; v. și Gh. Tohăneanu, *Cîteva probleme privind limba literaturii noastre artistice,* în: „Cum vorbim", an IV (1952), nr. 5, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori, neologismele sînt cuvinte noi, create din elemente mai vechi ale limbii. George Coșbuc a format din *în+trup* cuvîntul *întrulpi*, cu sensul de *trupeș, binefăcut:*

De-ai fi văzut cum au jucat
Copilele de împărat,
Frumoase toate și *întrulpi*,
Cu ochi șireți ca cei de vulpi,
Cu rochii scurte pînă-n pulpi,
Cu păr buclat.

(Nunta Zamfirei)

Sînt interesante lămuririle poetului cu privire la geneza neologismului de mai sus: „*Întrulpi* e o vorbă făcută de mine; nu există nicăieri. Am făcut-o ca să am rimă la vulpi și pulpi. Am ajuns la ea de la exprimarea fete în *trup*, adică trupeșe; am făcut întîi pe întrulp adjectiv cu *l* la mijloc din nevoia rimei și apoi l-am declinat".[1]

Barbarismele

Jargonul

Prin barbarism se înțelege orice cuvînt străin pe care clasele posedante au încercat să-l introducă în limbă fără ca masa vorbitorilor să fi simțit nevoia utilizării lui. Ca și marea majoritate a neologismelor, barbarismele sînt împrumuturi, dar — spre deosebire de neologisme — ele nu corespund unei necesități de ordin lingvistic și din această cauză au o circulație restrînsă și o viață efemeră. La noi, în trecut, clasele dominante, în dorința de a-și diferenția limbajul față de „mulțimile ignorante", își „înnobilau" vorbirea cu tot felul de cuvinte străine, pentru care limba poseda termeni corespunzători.

---

[1] Gavril Scridon, *Pagini despre Coșbuc*, București, Societatea de științe istorice și filologice, 1957, p. 109 — 110.

În timpul fanarioților, de pildă, boierii își împestrițau limbajul cu multe grecisme și turcisme, imitînd pe domnitorii greci și pe curtenii veniți o dată cu patronii lor din cunoscutul cartier al Fanarului constantinopolitan.

Nicolae Filimon, în romanul *Ciocoii vechi și noi*, reflectă această realitate lingvistică, personajele sale vorbind astfel:

„— Bravo, *bei-mu*, mă bucur că ești plin de *itichi*".[1] Sau:

„— Facem un *otuzbir* de *englingea* pînă se va găti masa?"[2]

Mai tîrziu, burghezia și moșierimea au folosit în mare măsură barbarisme de origine franceză și engleză. Scriitorii noștri progresiști, de la Costache Faca pînă la Cezar Petrescu, au ridiculizat tendințele cosmopolite din vorbirea claselor dominante. Personajele din *Comodia vremii* (Franțuzitele) de C. Faca vorbesc astfel:

„*Elenca* — Ascultă, *ma șer* Luxandră, aș vrea să mă plimb pe pod.
Ș-apoi să stau cu caleașca la madam *marșand de mod*,
Voi să-mi fac o pălărie, cu *blonduri* și *an velur*,
Căci îmi vine *a merveliu* cu *boaoa* dă samur.
Luxandra — În jurnalul după urmă e ceva deosebit,
D'abor o demoazelă, cînd se află *an vizit*,
Este de *bonton* la modă să aibă capot deschis,
În mînă cu portofeliu și cu *baiader* închis".

Cuvintele *ma șer (ma chère*=draga mea), *madam marșand de mod (madame marchande de mode*=negustoreasa de pălării, modista), *blonduri (blond*=dantelă de mătase), *an velur (en velours*=în catifea), *a merveliu (à merveille*=de minune), *boaoa (boa*=blană, fig.), *d'abor (d'abord*=mai întîi), *demoazelă (demoiselle*=domnișoară), *an vizit (en visite*=în vizită), *bonton (bon ton*=de bun gust; se spunea despre limbajul sau manierele păturilor „înalte" ale societății), *baiader (bayadère*=panglică) au corespondente în limbă și, din această cauză, nu s-au putut impune. Din exemplele de mai sus se observă că pentru unele barbarisme s-a încercat o adaptare la sistemul fonetic *(an, bonton)*,

---

[1] N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, cu o introd. de G. Ivașcu, vol. I. E.S.P.L.A., 1957, p. 167; *bei-mu* (turc.) — titlu onorific; *itichi* (grec.) — morală, virtute.

[2] *Ibidem*, p. 180; *otuzbir* (turc.) — joc de cărți; *englingea* (turc.) — petrecere.

pentru altele la cel morfologic *(blonduri, demoazelă)* și pentru toate la sistemul scrierii fonetice al limbii noastre.

Un limbaj amestecat cu cuvinte și expresii franțuzești folosește și un personaj feminin episodic din romanul *Întunecare* de Cezar Petrescu. Această doamnă se adresează ostașilor grav răniți pe front, în timpul primului război mondial:

„— *Quoi?* Țara n-are să vă uite niciodată, *que je te dis!* Are să ne sosească peste cîteva luni un transport de aparate ortopedice perfecționate... *Voilà!* Creație englezească! Are să fie o plăcere să uzați de ele... Lasă capul jos tinere, pe pernă... *Quoi?* O să facem școli și pentru orbi. Puțină răbdare. *Et puis !...* Te doare? Curaj! *Eh oui! Je comprends bien...* Curaj... Are să treacă... *Allons !* Toate au să treacă, *grâce au ciel...*[1]“

De astă dată, scriitorul transcrie în forme corecte cuvintele străine, vrînd să indice, în felul acesta, că personajul posedă limba franceză, din care ia în timpul comunicării tot felul de expresii, chiar dacă oamenii cărora li se adresează nu le cunosc.

Utilizarea într-o măsură mai mare a barbarismelor poate da naștere unui jargon, adică unui limbaj specific unei anumite categorii sociale, care manifestă tendința de a se distinge și de a se izola de masa vorbitorilor.

Barbarismele sau elementele de jargon pot fi introduse într-o operă literară fie cu intenția de a ridiculiza pe cei ce disprețuiau limba poporului, fie pentru a fixa profilul unui personaj din păturile „înalte“ ale societății.

Argoul

Scriitorii au nevoie uneori și de cuvinte de argou.

Argoul este un limbaj convențional, utilizat de un grup social, care, spre a nu fi înțeles de restul societății, introduce cuvinte speciale sau dă sensuri noi unor cuvinte cunoscute.

Sînt limbi, cum este limba franceză, în care există o diversitate de argouri: argoul marinarilor, al șoferilor, al cerșetorilor, al pungașilor etc. În limba noastră nu există propriu-zis argouri. Unele elemente de argou le întîlnim în limbajul unor tineri, ca, de exemplu : *șase* (atenție), *a șmangli* (a fura), *ceapă* (ceas).

---

[1] Cezar Petrescu, *Întunecare*, E.S.P.L.A., 1958, p. 302.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Barbu, în romanul *Groapa*, la a cărui acțiune iau parte și pungași, hoți de cai, întrebuințează expresii de argou. Un hoț spune:

— A trebuit *să le dăm buzunări la burți. Mi-a dilit* unul *o labă peste muie*, de nu mai vedeam.[1]

Sau:

— Și cum a fost? întreabă tăinuitorul.

— Cum să fie? Ei țipau și noi îi *cujbeam!* rosti semeț, cum îi era obiceiul, Nicu-Piele.

— *Leagă cățeaua*, moară neferecată ce ești!

— *Mucles!* Dă-te-n cîștig![2]

Se întîmplă să găsim elemente de argou chiar în explicațiile autorului, atunci cînd acesta dorește să dea mai multă culoare ambianței sociale:

„*Sticleții* au pus mîna pe *gagică*. Pe *manglitori* n-au mai avut de unde să-i ia".[3]

Cuvintele și expresiile de argou sînt întrebuințate de scriitori în scopul individualizării unor personaje, recrutate de obicei de la periferia societății, și pentru a îngroșa în modul acesta trăsăturile realiste ale creației lor.

Epitetele

Ceea ce e caracteristic pentru limbajul poetic este folosirea într-o mare măsură a *epitetelor, tropilor* și *figurilor de stil.*

Epitetul este determinantul expresiv cu ajutorul căruia scriitorul pune în lumină o anumită însușire, socotită de el — la un moment dat — caracteristică pentru obiectul, fenomenul sau acțiunea de care se ocupă.

---

[1] Eugen Barbu, *Groapa*, ed. a II-a, București, 1963, p. 70; E.P.L.; *să le dăm buzunări la burți* — să-i tăiem; *mi-a dilit* — m-ia dat; *muie* — față.

[2] *Ibidem*, p. 72 — cujbeam — loveam; *leagă cățeaua* — tacă-ți gura; *mucles!* — taci!

[3] *Op. cit.*, p. 449; *sticleții* — polițiștii; *gagică* — iubită; *manglitori* — hoți.

Scanned with OKEN Scanner

Epitete pot avea atît substantivele cît și verbele. Epitetele substantivelor pot fi exprimate prin adjective, gerunzii, substantive în genitiv sau în acuzativ cu prepoziție. În versurile:

Caii mării, *albi* ca spuma,
Bouri *nalți* cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne *rămuroase*,
Ciute *sprintene* de munte.
(M. Eminescu — *Povestea codrului*)

epitetele *albi, nalți, rămuroase, sprintene* sînt exprimate prin adjective.

În *Speranța*, poezia de adolescență a lui M. Eminescu, găsim epitete adjectivale derivate din gerunziu:

Așa și speranța c-un licur ușor,
Cu slaba-i lumină *pălindă*,
Animă-nc-o dată *tremîndul* picior,
De uită de sarcini, de uită de nori,
Și unde o vede s-avîntă.

Un exemplu de epitet substantival din aceeași poezie :

Căci vede surîsu-i de grație plin
Și uită pericolul mare,
L-apleacă mai dulce la sînu-i *de crin*...

Epitetele verbelor sînt exprimate prin adverbe sau locuțiuni adverbiale :

El asculta *tremurător*,
Se aprindea mai tare
Și s-arunca *fulgerător*,
Se cufunda în mare.

Sau :

Cum el din cer o auzi
Se stinse *cu durere*,
Iar ceru-ncepe a roti
În locul unde piere.
(M. Eminescu — *Luceafărul*)

Determinările care nu au valoare estetică nu pot fi considerate epitete. În versurile următoare :

C-aud jelind mi se năzare,
Pe mîndra ce-au ținut dugheană
De coifuri...
(Fr. Villon — *Jelania preafrumoasei armuriere*[1]).

[1] În vol. *Opurile magistrului Françoys Villon*, în românește de Romulus Vulpescu, Editura tineretului, 1958, p. 67.

„de coifuri" nu este un epitet, pentru că determinarea nu are valoare poetică, nu se adresează sensibilității noastre, ci comunică numai o stare de fapt[1].

Tropii

Cuvintele pot avea un sens propriu și unul figurat. Sensul propriu este sensul obișnuit al cuvintelor. Prin sens figurat se înțelege sensul nou — altul decît cel curent — pe care-l dau scriitorii (sau chiar vorbitorii) cuvintelor.

În poezia *În deșert*, din ciclul *1907* de T. Arghezi, se găsesc următoarele versuri:

La ce folos că-mi strălucești, tu, soare,
C-ai pus grădina noastră-n sărbătoare,
Că *pardosești* pământul cu *covoare*,
Ștergare și *peșchire* și *plocate*,
Și-așterni cărările nemaiumblate,
Că umpli casa de lumină albă,
Că ne atîrni de ramuri *salbă* după *salbă*,
Un *cîrlionț* de aur, un *cîrcel*,
Cînd o *beteală*, un *inel*, ori un *cercel*
Pe pomii *unși* în vîrfuri-nante,
Cu miruri și ulei de diamante.

Cuvintele: *pardosești, covoare, ștergare, peșchire, plocate, salbă, cîrlionț de aur, beteală, inel, unși, miruri, ulei de diamante* au toate în poezie un sens figurat. Nu este vorba de covoare, ștergare etc., care s-ar așterne pe pământ, nici de giuvaeruri cu care s-ar împodobi copacii și nici de ulei, cu care ar fi unse vîrfurile lor. Cu ajutorul acestor cuvinte întrebuințate în sens figurat poetul ne înfățișează imaginea naturii reînviate sub puterea soarelui. Pe pământ au apărut covoare de iarbă și de flori, în copaci muguri, pe ramuri se văd picuri de rouă cu reflexe diamantine. Astfel de cuvinte folosite în sens figurat se mai numesc *tropi*.

---

[1] Vezi și T. Vianu, *Epitetul eminescian*, în vol. *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., p. 11—64.

Cuvintele cu sens figurat au o forță evocatoare pe care n-o au altfel. De pildă, Ion Neculce spune despre un domnitor fricos că avea „piele de iepure la spate". M. Sodoveanu, în *Județ al sărmanilor*, folosește o expresie figurată asemănătoare: Moțoc cînd află despre Ilinca lui că a fost la boier și s-a întors de acolo cu un testemel roșu, „a simțit că-i crește pe spinare păr de cîine turbat".

Tropii ajută la îmbogățirea limbajului poetic și la concretizarea imaginilor, la sensibilizarea lor.

Există mai multe categorii de tropi.

Un trop de largă frecvență este *comparația. Comparația este tropul cu ajutorul căruia se scot în relief însușirile unui obiect, fenomen sau acțiune, prin asemuirea cu însușirile altor obiecte, fenomene sau acțiuni.*

Comparația implică deci o apropiere între ființe, acțiuni sau lucruri cît de cît asemănătoare.

Vorbind despre pacea dintre Brîncoveanu și Antioh Cantemir, I. Neculce spune: *„Așa au ținut de bine această pace, precum țin cînii vinerile".*

În următorul vers din *Călin*, M. Eminescu folosește două comparații:

„S-a făcut ca ceara albă, fața roșă ca un măr".

Asemuind *fața* — altădată roșie ca un măr — cu *ceara albă*, poetul sugerează paloarea pricinuită de dor și de lungile așteptări ale fetei de împărat.

În *Furtuni de primăvară*, poetul M. Beniuc spune:

La tîmple mi s-a strîns *părul cărunt*
Ca sarea din adîncul ocnei scoasă.

Din toate exemplele se vede că o comparație are doi termeni : unul care se compară (temeinicia și durata păcii, fața, cărunțeța părului) și celălalt, cu care s-a făcut comparația (postul cîinilor, ceara albă, sarea).

*

Metafora (gr. μεταφορα=transportare) este un trop care presupune și el o comparație. T. Vianu, în studiul său despre *Pro-*

blemele metaforei, definește metafora ca fiind „*rezultatul exprimat al unei comparații subînțelese*“.[1]

Din cei doi termeni ai comparației nu este exprimat decît unul: termenul cu care s-a făcut comparația.

În sonetul *Semănătorul* de A. Vlahuță, autorul folosește atît în titlul cît și în cuprinsul poeziei o metaforă, rezultată din compararea scriitorului cu un semănător.

Titlurile dramelor istorice care formează trilogia lui Delavrancea: *Apus de soare*, *Viforul* și *Luceafărul* sînt și ele niște metafore. Din comparația: sfîrșitul vieții și domniei lui Ștefan cel Mare cu un apus de soare, scriitorul n-a păstrat decît pe cel de-al doilea termen. La fel: domnia lui Ștefăniță-vodă — *un vifor* abătut asupra țării; Petru Rareș — un *luceafăr* pe cerul aproape continuu înnourat al istoriei Moldovei, în secolul al XVI-lea.

În poezia *Să ți-o sărut*, din ciclul *Cîntare omului*, T. Arghezi spune:

> Ți-o-ntorc pe dos și față și nu mă pot supune
> Să cred că *floarea* asta, ce-o țin, nu-i o minune.

Aici, cuvîntul *floarea* este o metaforă (rezultatul comparației: mîna omului — o floare).

*

Hiperbola este un trop prin care se exagerează însușirile unui obiect, fenomen sau acțiuni. În proza lui Calistrat Hogaș întîlnim la tot pasul hiperbole. Desprindem din *Amintiri dintr-o călătorie:*

„Pe nesimțite însă își stînse și apusul lumina sa și liniștea amurgului cuprinse *nemărginitul ocean de munți*, ce ne înconjura din toate părțile“ *(Pe Șeștina).*

Prin hiperbola *nemărginitul ocean de munți*, scriitorul călător exagerează spre a ne comunica un aspect al naturii înconjurătoare (mulțimea munților peste care se plimbau privirile lui încîntate) și, în același timp, spre a ne impresiona.

---

[1] Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, București, E.S.P.L.A., 1957, p. 9.

Pisicuța, credinciosul și înțeleptul său tovarăș de drum, are calități pe care scriitorul le prezintă în dimensiuni hiperbolice: „Pisicuța în mișcări avea agerimea gîndului, iar în faptă iuțeala fulgerului" *(Singur)*. Sau: „Pisicuța sorbea și își umfla pieptul său puternic cu jumătate din atmosfera pămîntească" *(Singur)*.

La o masă scriitorul mănîncă scrob „la care părea că luaseră parte găinile unui sat întreg".

*

Antonimul hiperpolei este litota. *Litota este tropul care micșorează însușirile sau dimensiunile unui obiect, fenomen sau acțiuni.*

În *Noi vrem pămînt !*, G. Coșbuc spune :

O *coajă de mălai* de ieri
De-o vezi la noi, tu ne-o apuci.

Desigur că moșierul nu strîngea cojile de mălai de la țărani. Poetul micșorează însă dimensiunile pentru a arăta că țăranilor li se lua totul.

Pentru a arăta că realizările științei și tehnicii au învins distanțele și au apropiat continentele, astfel încît un război aprins în Europa s-ar întinde imediat în America, poeta Maria Banuș recurge în poemul *Ție-ți vorbesc, Americă!* la litote:

Lumea e mică,
amăgire și fum sînt distanțele,
amăgire și fum.
Îngust e oceanul ce ne desparte,
ca ulița asta — pietruită cu lespezi albite de lună —
ce trece-ntre două șiruri de case.

*

Metonimia este tropul cu ajutorul căruia exprimăm efectul prin cauză, conținutul prin obiectul care îl conține, obiectul posedat prin posesor sau invers (cauza prin efect, posesorul prin obiectul posedat etc.).

În poezia *Marș funebru*, G. Bacovia scria :

Ningea bogat, și trist ningea, era tîrziu
Cînd m-a o p r i t, în drum, la geam c l a v i r u l;
Și-am plîns la geam, și m-a cuprins delirul —
Amar, prin noapte vîntul fluiera pustiu.

Cînd poetul spune „m-a o p r i t c l a v i r u l", înlocuiește efectul (cîntecul pianului) cu cauza (clavirul).

În versurile lui Șt. O. Iosif din poezia *Cucoarele:*

Satu-i strîns în bătătură,
Cîntă, joacă, chefuiește...

poetul, în loc să exprime conținutul (țăranii), s-a oprit la conținător (satul).

În poezia *Belșug* de T. Arghezi, versurile:

Ager, *oțelul* rupe de la fund
Pămîntul greu, muncit cu dușmănie
Și cu nădejde, pînă ce, rotund,
Luna-și așază ciobul pe moșie.

conțin metonimia *oțelul*. Poetul a înlocuit obiectul (cuțitul plugului) cu metalul din care este fabricat (oțelul).

În vorbirea obișnuită se folosesc deseori metonimii; „L-am recitit de curînd pe Ioan Slavici" (în loc de: am recitit opera lui Ioan Slavici), prin substituirea efectului prin cauză.

*

Sinecdoca este tropul prin care se înlocuiește întregul printr-o parte din acel întreg, generalul prin particular sau invers (o parte printr-un întreg, particularul prin general).

În *Românii sub Mihai-voievod Viteazul*, N. Bălcescu, amintindu-și de revoluția de la 1848, scrie:

„Era în vremea unei frumoase deșteptări naționale, atunci cînd un popor întreg jurase că va muri pentru patrie și libertate. *Turcul* [...] se pornise tot de la Giurgiu spre a ne răpi aceste

bunuri scumpe. Mă aflam într-o adunare populară, cînd sosi vestea că *păgînul* a tăbărît la Călugăreni, călcînd cu *picior* batjocoritor sfînta ţarină a părinţilor noştri, glorioşii martiri ai libertăţii naţionale".

Cuvintele: *turc, păgîn, picior* sînt sinecdoce. Desigur că scriitorul nu se referă la un singur turc sau la un singur picior de turc care a călcat pămîntul românesc la 1848, dar a exprimat întregul (armata, colectivitatea) printr-o parte din întreg (un individ).

Criticînd nepăsarea guvernanţilor care nu au ridicat un monument eroilor de la Călugăreni, N. Bălcescu exclamă :

„Atît sîntem de nesimţitori la gloria naţională !".

În acest ultim exemplu, sinedoca exprimă particularul prin general (pornind de la minoritatea conducătoare, autorul generalizează, cuprinzînd pe toţi românii în categoria acelora care nu cinstesc gloria străbună).

V. Alecsandri spune în *Peneş Curcanul:*

Românul are şapte vieţi
În pieptu-i de aramă.

Sinecdoca *românul* subînţelege pe toţi românii care au luptat de-a lungul vremilor pentru libertate.

*

Antonomaza este înlocuirea unui nume propriu prin epitetul care l-a însoţit de multe ori, a unui nume comun printr-unul propriu sau invers.

Numele poetului V. Alecsandri este ades înlocuit prin *bardul de la Mircești,* al lui G. Coşbuc — prin *poetul ţărănimii.* Unui zgîrcit i se spune *harpagon* (după numele personajului principal din *Avarul* lui Molière).

*

Eufemismul este un trop cu ajutorul căruia se înlocuieşte o expresie mai dură prin alta mai blîndă.

De multe ori, în vorbirea cu prietenii sau cu tovarăşii de muncă sîntem puşi în situaţia de a căuta expresii mai puţin aspre, mai puţin supărătoare, mai politicoase. Spunem unui *om bătrîn* că e *în vîrstă,* unuia care a băut mai mult decît trebuie,

Scanned with OKEN Scanner

că e *cu chef*, unui om murdar, că *e neîngrijit*, unui mincinos, că *nu respectă adevărul*. Acestea sînt atenuări lexicale obișnuite.

Limbajul poetic folosește și el *eufemismele*. Astfel, A. I. Odobescu povestește în *Pseudo-kyneghetikos* că un vînător avea o slugă dreaptă și credincioasă. După ce mergea la vînătoare, stăpînul istorisea amicilor tot felul de întîmplări care de care mai minunate și mai gogonate. Și de fiecare dată sluga era luată drept martor; pînă într-o zi cînd acesta mărturisi incorigibilului vînător intenția de a-l părăsi, deoarece nu voia „să-și mai încarce sufletul cu păcate". Nu mai voia să mintă. Atunci stăpînul îi face următoarea propunere: „Rămîi la mine și ajută-mă ca să mă dezbar de pîrdalnicul meu de năravv. Crede-mă, nici eu n-aș voi să spun *ceea ce nu prea este tocmai adevărul*, dar ce să-i faci năravului? Mă ia gura pe dinainte".

Să se observe că vînătorul nu vorbește de *minciună*, ci întrebuințează o expresie îndulcită, un eufemism: *„nici eu n-aș voi să spun ceea ce nu prea este tocmai adevărul"*. Vînătorul avea tot interesul să atenueze expresia, mai ales în fața servitorului său.

*

Personificarea (prozopopeea) este un trop prin care se atribuie însușiri omenești unor obiecte, fenomene sau ființe necuvîntătoare.

În *Cîntarea României*, A. Russo pune față în față bogățiile și frumusețile patriei cu jalea ce domnea atunci în țară. Poporul suferea deoarece era lipsit de libertate. Pentru a exprima această idee, scriitorul personifică patria:

„Pentru ce zîmbetul tău e așa de amar, mîndra mea țară"?
„Pentru ce fața ți-e îmbrobodită?"
„Pentru ce gemi și țipi, țară bogată?"
„Pentru ce curg lacrimile tale?"

Scriitorul atribuie patriei caractere omenești : față, zîmbet, lacrimi, gemete.

Personificarea are o mare frecvență și în *Cartea Oltului* de Geo Bogza. Un exemplu: „Treaz de la un capăt la altul al nopții, în timp ce oamenii dorm, Oltul începe să stea de vorbă cu pie-

trele și, în liniștea imensă ce acoperă lumea, marele lor dialog se aude".

Personificarea Oltului și a pietrelor se face acordîndu-se acestora un atribut de esență umană: vorbirea.

*

Alegoria este un trop de natură complexă, cuprinzînd o sumă de comparații, metafore și personificări, care, toate împreună, prefigurează altceva decît ceea ce exprimă direct autorul.

De pildă, în balada păstorească *Miorița,* lanțul de comparații, metafore și prozopopei referitoare la *nunta* ciobanului cu „o mîndră crăiasă, a lumii mireasă" exprimă figurat ideea de *moarte:*

Să le spui curat
Că m-am însurat
Cu-o mîndră crăiasă,
A lumii mireasă;
Că la nunta mea
A căzut o stea;
Soarele și luna
Mi-au ținut cununa,
Brazi și păltinași
I-am avut nuntași,
Preoți, munții mari,
Păsări, lăutari,
Păsărele mii
Și stele făclii.

Uneori, întreaga operă literară este construită pe baza unei alegorii, în care caz avem de-a face cu un procedeu de natură compozițională. *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir înfățișează alegoric relațiile dintre Țara Românească (țara păsărilor), Moldova (țara patrupedelor) și Imperiul Otoman (țara peștilor), toate personajele romanului fiind reprezentate prin animale reale sau fantastice. Astfel, conflictul dintre Dimitrie Cantemir și Constantin Brîncoveanu apare ca o luptă dintre Inorog (animal fantastic: cal alb cu corn în frunte) și Corb ș.a.m.d.

Un procedeu asemănător întîlnim în poezia *Melița* de Mihai Beniuc. Poetul vorbește despre o meliță, care „toată vara, toată toamna latră", zdrobind fără încetare cînepa. Alegoria servește autorului spre a condamna războiul și calamitățile provocate de imperialiști (poezia a fost scrisă în anul 1942). Se știe că scriitorii, în vremuri de restriște, neputînd să-și exprime direct gîndurile și sentimentele, apelează la alegorie și la specia literară, care o utilizează ca procedeu compozițional: fabula. De aceea, Gr. Alexandrescu, descoperindu-ne motivele care l-au deter-

minat să compună fabule, deci să îmbrace adevărul vieţii în hainele alegoriei, scrie în *Epistola* către Iancu Văcărescu:

Socotesc că putem zice, fără să ne îndoim,
Că e prea bun pentru fabuli veacul în care trăim.

Pentru că, adaugă el mai departe:

. . . . . adevărul dezvălit,
Fără mască, între oameni, lesne nu e priimit:
Şi sub feluri de podoabe dacă nu îl tăinuieşti
Ne-nţeleapta lui ivire poate scump să o plăteşti.

*

Tropii contribuie la realizarea imaginilor artistice, însă trebuie folosiţi cu măsură, în raport cu necesităţile fondului. În literatură, ca în orice altă artă, dozarea este o problemă esenţială. Scriitorul care abuzează de ornamente stilistice, creează imagini încărcate, obositoare şi deci inestetice.

Figurile de stil

Figurile de stil sînt îmbinări de cuvinte, organizate în construcţii sintactice, în aşa fel încît să mărească expresivitatea limbajului poetic.

Repetiţia este reluarea unui cuvînt sau a unei expresii de mai multe ori pentru a sublinia astfel o anumită idee.

Iată un exemplu din romanul *Desculţ* de Zaharia Stancu: „*Îmi aduc aminte* de fiecare fir de iarbă pe care l-am rupt spre a-mi împleti pe deget un inel. *Îmi aduc aminte* de fiecare fir de păpădie al cărui moţ l-am retezat cu nuiaua, în joacă. *Îmi aduc aminte* de fluturii pe care i-am prins şi de culorile vii şi minunate pe care le-am şters, în glumă, de pe aripile lor. *Îmi aduc aminte* urmele de bou din care am băut apa ploii în cîmp. *Îmi aduc aminte* de fiecare vis pe care l-am visat în somn. *Îmi aduc aminte* de fiecare bucătură pe care am băgat-o în gură. *Îmi aduc aminte* de fiecare sunet pe care l-am auzit. Nimic din anii aceia n-a murit în mine".

Scanned with OKEN Scanner

Repetiția *îmi aduc aminte* are scopul de a scoate în relief ideea că scriitorul nu a uitat nimic din anii copilăriei, din viața sa amară, din suferințele poporului obidit. Din aceste aduceri aminte se vor naște revolta și hotărîrea nestrămutată de a lupta împotriva exploatării.

În textul de mai sus, repetiția se produce la începutul fiecărei fraze. O asemenea repetiție la începutul unor fraze sau versuri consecutive poartă numele de *anaforă*. Dacă repetiția este la sfîrșitul propozițiilor, frazelor, versurilor sau strofelor se numește *epiforă*[1]. În poezia *Meliția*, cuvîntul *meliția* se repetă la sfîrșitul tuturor strofelor. La fel în poezia *Toboșarul timpurilor noi* de M. Beniuc, cuvintele din titlu se repetă la sfîrșitul tuturor strofelor:

Nimenea nu știe pînă mîne
Ce se mai alege și de noi —
Fost-am totuși eu și voi rămîne
Toboșarul timpurilor noi.

Cîntecele mele de pierzanie
Prevesteau de mult acest război —
Eu eram în mîndra Transilvanie
Toboșarul timpurilor noi.

etc.

Cu ajutorul acestei epifore, poetul subliniază ideea că el este un vestitor și un cîntăreț al noii rînduiri sociale.

*

Inversiunea este o figură de stil cu ajutorul căreia scriitorul atrage atenția asupra unei anumite idei, prin schimbarea topicii (a ordinii obișnuite a părților de propoziție).

Ordinea obișnuită se mai numește *ordine directă*. Ea este subiect+predicat, în propoziția simplă. Subiect+atribut+predicat+complement direct și indirect+complemente circumstanțiale, în propoziția dezvoltată.

În poezia lui M. Eminescu *Împărat și proletar*, proletarul spune în discursul său: „Și pe voi contra voastră la luptă ei vă mîn".

[1] Accentul trebuie pus (ca și la anaforă) pe vocala *o*.

Ordinea directă ar fi fost: Ei vă mînă pe voi contra voastră la luptă.

Punînd complementele înainte, poetul accentuează ideea că oamenii muncii sînt mînaţi în războaie spre a se ucide unii pe alţii. M. Eminescu schimbă topica propoziţiei, utilizînd *inversiunea*.

În poezia *Partidului*, Nicolae Labiș modifică topica propoziţiei pentru a sublinia că pretutindeni în ţară, în uzine ca și pe ogoare, muncitorii sînt mînaţi astăzi de aceleași idealuri:

În marile uzine de fier, alunecînd
Printre imense jerbe de flăcări și de stele,
Peste arate, negre, întinderi de pămînt,
Ori lîngă blînde turme cu ugerele grele,
— Aceleași idealuri văd oamenii nutrind.

Inversiunea este o problemă de topică a propoziţiei. În poezie, topica mai este dictată și de necesităţi prozodice.

*

Invocaţia retorică este o figură de stil prin care scriitorul exprimă o ideè adresîndu-se unui ascultător închipuit.

Epopeile încep cu asemenea invocaţii retorice ; de exemplu, *Iliada :*

Cîntă, zeiţă, mînia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul,
Patimă crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse.

În literatura actuală, poemul Mariei Banuș *Ţie-ţi vorbesc, Americă!* ne oferă destule exemple de invocaţii retorice:

Ţie-ţi vorbesc, Americă, ţie,
ochii tăi neliniștiţi îi privesc,
faţa ta limpede — fără de fard — o privesc.

Sau:

O, mamă, mamă,
O, Americă simplă,
eu nu-ţi spun nimic altceva,
decît adevărul zilelor noastre.

*

Cînd ideile și sentimentele sînt exprimate cu ajutorul unor întrebări, avem de-a face cu interogaţii retorice.

A. Russo în *Cîntarea României* folosește de multe ori interogația retorică:

„Ce te-ai făcut, mare vizir?... Unde-ți sînt voinicii, pașă cu trei tuiuri?..."

„Cine fuge colo în vale cu brîul descins... cu turbanul desfăcut... cu pala zdrobită?..."

Scriitorul evocă luptele dintre români și turci și victoriile obținute împotriva cotropitorilor.

În altă parte a poemului său, A. Russo se întreabă:

„Ce frăție poate fi între uliu și prada lui, între răpit și răpitor, între drept și nedrept?"

Cu ajutorul acestei interogații retorice, scriitorul pune în lumină ideea că nu este posibilă împăcarea între clasele antagoniste în luptă.

*

Paralelismul sintactic este o figură de stil prin care se pun față în față și se confruntă două obiecte, două fenomene sau două acțiuni, cu ajutorul unor construcții sintactice identice sau foarte asemănătoare.

Un exemplu ni-l oferă poezia populară *Măi bădiță Gheorghieș:*

Măi bădiță Gheorghieș,
Vino colea sub cireș,
Să ne plîngem amîndoi,
Ca doi oacheși porumbei,
Nici eu n-am, nici tu n-ai maică,
Amîndoi fără de taică,
Eu săracă, tu sărac,
Dragă-ți sînt și tu-mi ești drag.[1]

Întrebuințînd paralelismul sintactic (construcții sintactice identice sau aproape identice), poetul anonim subliniază asemănările dintre cei doi îndrăgostiți.

*

[1] *Antologie de literatură populară*, vol. I., Editura Academiei, 1953, p. 130.

Antiteza este figura de stil prin care se scot în evidență însușirile unui obiect, fenomen sau acțiuni cu ajutorul însușirilor contrastante ale altui obiect, fenomen sau acțiuni.

În poezia *Înger și demon,* Mihai Eminescu fixează profilul moral al celor două personaje, folosind atît antiteza compozițională cît și antiteza ca figură de stil:

Ea un înger ce se roagă — *El* un demon ce visează;
Ea o inimă de aur — *El* un suflet apostat;
El în umbra lui fatală, stă-ndărătnic rezemat —
La picioarele Madonei, tristă, sfîntă, *Ea* veghează.

. . . . . .

Ea? — O fiică e de rege, blondă-n diadem de stele
Trece-n lume fericită, înger, rege și femeie;
El răscoală în popoare a distrugerii scînteie
Și în inimi pustiite samănă gîndiri rebele.

Antiteza — figură de stil — se deosebește de antiteza compozițională prin aceea că ea nu este o problemă de arhitectonică, de organizare și dispunere a materialului poetic, afectînd întreaga operă sau o bună parte din ea, ci este prezentarea numai cu ajutorul cîtorva construcții sintactice a două obiecte cu trăsături opuse, contrastante.

*

Suspensia este întreruperea voită a comunicării în momentul în care restul este posibil și preferabil să fie subînțeles. Cititorul este pus, astfel, să continue gîndirea scriitorului (sau a personajului), întregind-o. Suspensia este des întîlnită în monologurile interioare, ea contribuind la reliefarea tensiunii sufletești a personajelor.

În nuvela *Hagi-Tudose* de Barbu Delavrancea, personajul principal se gîndește la un moment dat la o călătorie la Ierusalim, afacere rentabilă dintr-un îndoit unghi de vedere: aceasta îi va da posibilitatea, pe de o parte, să aducă și să vîndă lemn „sfînt", iar pe de altă parte... să se pună bine cu Dumnezeu. Prozatorul ne sugerează cu ajutorul suspensiilor teama avarului de „Atotputernicul", grija de a ascunde față de „Cel de sus" adevăratele-i țeluri negustorești:

„Da, da, am să mă iau bine cu Dum..." monologhează el.

Scanned with OKEN Scanner

„Locurile sfinte... lemn sfînt... se poate vinde lemnul sfînt... p-acolo toate pădurile trebuie să fie sfinte..."

Suspensia este folosită și în vorbirea obișnuită; auzim uneori: „Învață, că de nu..."

*

Anacolutul constă în întreruperea construcției începute și continuarea frazei cu altă construcție.

Anacolutul intervine într-o operă literară fie pentru a marca emoția vorbitorului, fie pentru a arăta neputința acestuia de a-și urmări logic ideile, fie pentru a dezvălui o stare anormală (boală, ebrietate etc.), fie pentru a indica pur și simplu o neglijență verbală.

Farfuridi, personajul lui I. L. Caragiale din *O scrisoare pierdută*, se exprimă astfel (actul III, scena I):

„Dacă Europa, să fie cu ochii ațintiți asupra noastră, dacă mă pot pronunța astfel, care lovesc soțietatea, adică fiindcă din cauza zguduirilor... și idei subversive și mă-nțelegi, mai în sfîrșit, pentru care în orice ocaziuni solemne a dat probe de tact, vreau să zic într-o privință, poporul, națiunea, România, țara în sfîrșit, cu un bun simț pentru ca Europa cu un moment mai înainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă" etc.

Gramatica limbii române înregistrează anacoluturi frecvente în vorbirea curentă, de tipul: „L-am căutat pe Gheorghe, care nefiind acasă, l-am luat pe Ion".[1]

*

Silepsa este o figură de stil în care cuvintele se acordă după ideea care predomină în mintea scriitorului, nu după regulile gramaticale.

De pildă, în nuvela *La hanul lui Mînjoală* de I. L. Caragiale, găsim următoarea silepsă:

„O sumă de *cară* (care, n.n.) poposesc în curtea hanului; unele duc la vale cherestea, altele porumb la deal".

Să se observe că subiectul este la singular, în timp ce predicatul este la plural. Aceasta se întîmplă mai cu seamă cînd

[1] *Gramatica limbii române*, ed. a II-a revăzută și adăugită, vol. II, Editura Academiei, București, 1963, p. 420.

se folosește ca subiect un substantiv colectiv, determinat de un atribut substantival la numărul plural, ca în exemplele din vorbirea curentă:

O echipă mare de studenți *au fost* vara trecută la muncă patriotică.

O mulțime de oameni *au asistat* la miting.

*

Uneori, scriitorii omit din construcțiile sintactice una sau mai multe părți de propoziție, atunci cînd ele se subînțeleg din context. *Omisiunea unor părți de propoziție, fără ca sensul comunicării să sufere, se numește elipsă.*

Reproducem mai jos un fragment din schița *Reportaj* de I. L. Caragiale :

„Caracudi își ia seama mai încoa de Episcopie ; se întoarce în loc și pornește înapoi... Mă ascunz repede într-un gang. Trece la vale... ies după el la potrivită distanță, țiind ochii la pălăria lui cenușie ca argintul. În dreptul palatului pălăria cenușie salută iar... *Iar ofițerașul...*

— *Nu cumva?...* gîndesc eu.

Reporterul apucă la dreapta pe lîngă grădinița palatului... în strada Sf. Ionică... *După el... În intrarea Rosetti... În Cișmigiu...* Trece puntea... Merge drept la bufet... Eu stau ascuns lîngă movilă și nu-l iert din ochi... Bea cafea și fumează din tutunul cel proaspăt. Desigur că aci are întîlnire cu omul de la care ia informațiile... Îl așteaptă... Îl aștept și eu... Reporterul scoate blocul din buzunar și scrie...

...Dar omul meu a isprăvit de scris; plătește, se scoală și apucă spre locul unde mă aflu... Mă dau binișor pe după movilă. Pornește spre intrarea Rosetti înapoi... *După el...* Iese prin strada Brezoianu... Suie bulevardul... Acum grăbește pasul... *Și eu pe al meu...* Unde mă duce?... Să vedem... *La redacție...* Intră... Dau fuga. Cînd intru, Caracudi scoate blocul".

Elipsele, propozițiile scurte, lipsa conjuncțiilor imprimă acțiunii un ritm foarte viu. Sugerează ritmul urmăririi gazetarului Caracudi, a cărui sursă de informații voia s-o afle autorul. Izvorul era însăși imaginația gazetarului, care inventa cele mai fanteziste știri pentru ca ziarul să se poată vinde.

*

În zugrăvirea unor aspecte de viață este necesară cîteodată utilizarea *onomatopeii, adică a unui cuvînt care — prin elementele lui sonore — imită sunete din natură.*

Un exemplu din *Amintiri din copilărie,* de I. Creangă: „Și pornind eu cu demîncarea, numai ce și aud pupăza cîntînd: Pu-pu-pup! Pu-pu-pup! Pu-pu-pup!"

Pu-pu-pup! este o interjecție onomatopeică ce imită cîntecul pupezei.

Un alt exemplu din schița *Bunica,* a lui Delavrancea: „Și bunica spunea, spunea înainte, și fusul *sfîr, sfîr,* pe la urechi ca un bondar, ca acele cîntece din buruienile în care adormisem de atîtea ori".

Cuvîntul *sfîr* este o onomatopee, deoarece imită sunetul produs prin învîrtirea fusului (*sfîr* este și el o interjecție onomatopeică).

*

Uneori, scriitorii, alegînd și orînduind anumite cuvinte, fac să se repete un sunet sau un grup de sunete, la începutul sau în mijlocul uneia sau mai multor vocabule alăturate, spre a sugera o mișcare, o sonoritate sau, pur și simplu, a produce efecte de ordin acustic. Procedeul acesta stilistic se numește *aliterație.* În poezia eminesciană *O călărire în zori* se întîlnește următoarea aliterație binară (formată din două elemente): „Ecou-i răspunde cu *v*ocea-i *v*uindă". O aliterație realizată prin repetarea aceleiași consoane o conține cunoscutul vers din *Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc: „Prin *v*ulturi *v*întul *v*iu *v*uia". Alăturînd patru cuvinte începînd cu consoana *v,* poetul sugerează vuietul produs de curentul de aer care izbea în capetele metalice de vulturi din vîrful coifurilor, atunci cînd tinerii prinți, în galopul cailor, alergau spre curtea lui Săgeată împărat. În versul lui Alecsandri: „Pămîntul ropotește sub *t*ropot de copite" *(Dumbrava roșie),* repetarea alternantă a consoanelor *t* și *p* evocă ansamblul de zgomote produs de cele două cete de călăreți încleștați în luptă.

Cînd, ca în exemplele de mai sus, îmbinarea cuvintelor are caracter onomatopeic, sugerînd sunete sau zgomote din natură, aliterația poartă numele de *armonie imitativă.* Alteori, cînd ali-

teraţia nu are intenţii onomatopeice, efectul ei acustic contribuie la realizarea muzicalităţii versului: „Cînd sorii se stîng şi cînd stelele pică". (Eminescu, *Mortua est).*

*

În limba operelor literare se folosesc şi *interjecţiile.* Ele sînt *cuvinte neflexibile fie cu caracter imitativ, onomatopeic* — cum am văzut —, *fie cu caracter afectiv, emoţional.* În această din urmă situaţie, interjecţiile exprimă diverse sentimente.

Astfel, I. Neculce în *Letopiseţul* său exclamă la un moment dat: „Oh, oh, oh! vai, vai, vai di ţară! Ce vremi cumplite au agiunsu şi la ce cumpănă au cădzut!"[1]

Interjecţiile repetate, *oh, oh, oh, vai, vai, vai!* ne arată cît de mare era durerea cronicarului faţă de imensele bogăţii ce luau drumul Constantinopolului.

Cînd M. Eminescu spune în *Sara pe deal:*

Ah! în curînd satul în vale-amuţeşte,
Ah! în curînd pasu-mi spre tine grăbeşte:
Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ţi-voi cît îmi eşti dragă!

Interjecţia *ah!* exprimă dragostea poetului, precum şi fericirea pe care o resimte la apropiata revedere a iubitei cu care va petrece „o noapte bogată sub înaltul, vechiul salcîm".

Este de amintit, de asemenea, că uneori scriitorii dau interjecţiilor valoare verbală. Aşa, de exemplu, I. Creangă în *Amintiri din copilărie:* „Şi cînd răcneşte odată cît ce poate, eu *zvîrrr!* chibriturile din mînă, *ţuşti!* la spatele lui Zaharia şi-ncepem a horăi, de parcă dormeam cine ştie de cînd..."

Interjecţiile *zvîrrr !* şi *ţuşti !* sînt predicate în propoziţiile respective.

*

În scopul de a mări expresivitatea stilului, scriitorii construiesc uneori fraze întinse, însumînd un număr mai mare de propoziţii, aşezate simetric şi formînd un tot unitar şi echili-

[1] I. Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei* şi O *samă de cuvinte,* ediţie îngrijită, cu glosar, indice şi o introducere de I. Iordan, E.S.P.L.A., 1955, p. 354.

brat. Asemenea fraze poartă numele de *perioade*. Un maestru al perioadelor este A. I. Odobescu, din a cărui operă capitală, *Pseudo-kyneghetikos*, alegem următoarele două exemple:

1. „Cu toate acestea, şezînd acuma colea fără grijă, răsturnat în jeţul meu, privind liniştit pe fereastră, cum mugurul liliacului se despică şi-nverzeşte sub aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie şi ascultînd cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc şi cum brotăcelul cîntă vesel înturnarea zilelor calde, te încredinţez că mi-ar plăcea să străbat, — fără totuşi de a mă mişca din loc, — şi codrii umbroşi, alergînd cu gîndul în goana cerbilor, şi piscurile de stîncă, după urmele ideale ale caprei negre, şi vizuinele de prin munţi, în prepusa dibuire a urşilor şi luncile cu răchită, după umbra dîrei de mistreţ, ba chiar şi pustiile năsipoase, pe unde mi s-ar năluci vînători eroice de tigri înfricoşaţi şi de lei fioroşi!".

A doua perioadă :

2. „Dar fiindcă pînă acu, nici prin vis piciorul nu mi-a călcat prin asemenea prăpăstioase locuri şi fiindcă însumi, — o mărturisesc cu umilinţă, — n-am fost niciodată la acea aspră şcoală în care, după spusa anticului dascăl de vînătoare, cetăţenii învaţă a fi meşteri în războaie şi în toate cele unde trebuie omului să ştie a cugeta, a vorbi şi a lucra bine, de aceea, zic, nu mă voi încumeta a spune ceea ce aievea n-am văzut cu ochii, ci legănat în răsfăţările poeziei şi ale frumoaselor arte, voi cerceta numai cum alţii, mai pricepuţi, au cugetat, au vorbit şi au lucrat, descriind şi reprezentînd episoade caracteristice din viaţa plină de neastîmpăr a vînătoarei celei mari" (din Capitolul V).

Între prima perioadă alcătuită din opt propoziţii şi cea de-a doua, care conţine treisprezece, există o strînsă legătură atît în ceea ce priveşte conţinutul de idei cît şi forma. Să se observe că în arhitectonica fiecărei perioade sînt respectate condiţiile de simetrie, ritm şi armonie, rezultînd din intenţiile estetice ale prozatorului.

Discuţia purtată în cadrul capitolului *Figurile de stil* ne duce la concluzia că scriitorii nu respectă totdeauna, în creaţiile lor literare, sintaxa propriu-zisă. Diferitele modificări în îmbinarea şi aşezarea cuvintelor, în succesiunea părţilor propoziţiei şi ale frazei, nu numai că nu constituie greşeli, ci, dimpotrivă, ele sînt

de natură să mărească puterea de evocare a realității oglindite. Sintaxa poetică, mai elastică decît cea gramaticală, oferă un cîmp vast poeților și prozatorilor pentru construcții cît mai expresive, în spiritul — bineînțeles — al limbii naționale.

Figurile de stil, alături de tropi și de epitete, constituie procedee artistice folosite de limbajul poetic în scopul individualizării personajelor și concretizării imaginilor. Ele trebuie privite atît de scriitori cît și de cercetătorii literaturii ca mijloace de realizare artistică, iar nicidecum ca un scop în sine. Epitetele, tropii și figurile de stil trebuie să se afle totdeauna în slujba ideilor urmărite de scriitor și ele vor fi cu atît mai valoroase cu cît vor servi mai bine fondul tematico-ideologic al operelor respective.

Figurile poetice nu sînt utilizate exclusiv de scriitori. Ele pot fi întîlnite, așa cum am văzut, și în vorbirea curentă.

7. Versificația

Operele literare pot îmbrăca fie haina prozei, fie pe aceea a poeziei. Dacă în proză exprimarea urmează, în general, modelul vorbirii curente, cuvintele rînduindu-se firesc, fără constrîngeri de ordin formal, în *poezie,* dimpotrivă, exprimarea se supune unor norme speciale impuse de tehnica versificației. De aceste reguli se ocupă *prozodia* (o parte a teoriei literaturii care studiază elementele de versificație).

Orice poezie este alcătuită din versuri. Cuvîntul *vers,* care își are originea în latinul *versus* (cu sensul inițial de „întorsătură"), circulă de mult timp în limba noastră, de aceea înregistrarea lui de către *Dicționarul de neologisme* nu ni se pare justificată. Termenul este utilizat de Dosoftei în traducerea *Psaltirii* (1673), cea dintîi tipăritură în versuri românești:

> Cîntați Domnului în strune,
> În cobuz de *versuri* bune.

Este adevărat că în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, de cînd datează cele mai vechi scrieri românești în versuri (poemul *Viața lumii* de Miron Costin și *Psaltirea în versuri* a

mitropolitului Dosoftei), se folosea mai mult cuvîntul *stih* (din grecescul Στίχος=șir, rînd, împrumutat și de vechea slavă bisericească). Astfel, Varlaam alcătuiește niște *Stihuri în stema domniei Moldovei,* pe care le așază în fruntea *Cazaniei* din 1643, iar Miron Costin scrie un mic tratat de prozodie, cel dintîi în literatura noastră, pe care îl intitulează *Înțelesul stihurilor cum trebuiește să să citească,* în care vorbește despre măsură și rimă, două elemente importante ale versificației.

Cu timpul, și sub influența literaturilor romanice, termenul *vers* s-a impus, fără ca celălalt, *stih,* să fi fost cu totul părăsit, astfel încît îl vedem pe cel mai mare poet al vremii noastre, Tudor Arghezi, modelînd poezii pe care le publică sub titlul de *Stihuri pestrițe* (1957).

Poezia (din grec. ποίησις = creație) este alcătuită, în mod obișnuit, din mai multe versuri, între care există legături de conținut și de formă (ne referim la forma specifică versurilor, caracterizată prin existența elementelor de măsură, ritm, rimă). Dar nu orice scriere în versuri este poezie. Dacă versurile nu sînt în măsură să creeze imagini artistice și să producă emoții estetice, opul respectiv rămîne o palidă încercare de versificație. Poezia — în sensul strict al cuvîntului — implică exprimarea în versuri, ca modalitate de realizare artistică, pe cînd situația inversă, adică existența unor versuri sau potrivirea, cum spune Eminescu, a unor „cuvinte goale ce din coadă au să sune", nu înseamnă poezie.

În poezia clasică, începutul fiecărui vers este marcat grafic prin scrierea cu majusculă :

S-a stins viața falnicei Veneții,
N-auzi cîntări, nu vezi lumini de baluri ;
*P*e scări de marmură, prin vechi portaluri,
*P*ătrunde luna, înălbind pereții[1].

[1] M. Eminescu, *Veneția,* în vol. *Poezii,* E.S.P.L.A., 1958, p. 156

În unele poezii mai noi, majusculele nu sînt întrebuințate decît la începutul frazelor sau al propozițiilor, după punct. Așa procedează poetul Ion Vinea :

> Știu : vine-n țară iarna cu năluciri de sare,
> cu punți de somn pe ape ce-n vrajă-ncremenesc,
> cînd lampa te sfințește pe tîmplele amare
> și clinchet prinzi, de sănii, scăzînd pe-un drum domnesc[1]

În poezie, materialul lingvistic este altfel organizat decît în proză. În dispunerea lui, poetul trebuie să țină seama de anumite reguli privind ritmul, rima, măsura, pauzele.

Ritmul

În versuri, silabele tonice (accentuate) se succed regulat, după același număr de silabe neaccentuate. *Armonia ce rezultă din așezarea simetrică a silabelor accentuate și neaccentuate în vers se numește ritm.*

Originea ritmului este străveche. El s-a născut în procesul muncii încă din comuna primitivă, cînd oamenii săvîrșeau muncile grele în comun. Ca efortul colectiv să fie cît mai eficace, mișcările trebuiau coordonate fie cu ajutorul interjecțiilor, repetate la intervale de timp aproximativ egale, fie printr-o vorbire ritmică însoțită de muzică (din care se va naște mai tîrziu cîntecul de muncă). Ritmul s-a transmis ulterior și altor producții folclorice.

Inițial, poezia a fost strîns legată de muzică și dans. Contopirea acestor trei arte într-un tot unitar și indivizibil poartă numele de sincretism. Cu timpul, poezia s-a despărțit de dans și de muzică ; a fost un proces de lungă durată, început o dată cu folosirea de către poeți a scrisului.

Cea mai simplă unitate ritmică în vers este silaba. În antichitate se folosea un sistem de *versificare cantitativă*. În poezia greacă și latină, de exemplu, deoarece vocalele acestor limbi se diferențiau în vocale lungi și vocale scurte, nu vom întîlni,

---

[1] Ion Vinea, *Dintr-o toamnă*, în vol. *Ora fîntînilor*, E.P.L., 1964, p. 86.

ca în poezia de astăzi, silabe accentuate și neaccentuate, ci silabe lungi și scurte. Unitatea de timp utilă pentru rostirea unei silabe scurte purta numele de *mora*. Pentru pronunția unei silabe lungi erau necesare două more.

Versificarea cantitativă a cedat locul mai tîrziu *versificării calitative*, în cadrul căreia silabele lungi au fost înlocuite prin silabe accentuate, iar silabele scurte prin silabe neaccentuate.

Un grup de silabe accentuate și neaccentuate care se repetă în vers formează o unitate ritmică numită *picior*.

Există picioare bisilabice (din două silabe), trisilabice (din trei silabe) și tetrasilabice (din patru silabe).

Troheul este un picior format din două silabe, prima fiind accentuată, iar a doua, neaccentuată. Îl putem reprezenta schematic: |´ ˘|

Ritmul trohaic, adică ritmul versurilor formate din trohei, este specific poeziei noastre populare:

Nu te-ncepe c-un țăran, |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|
Că și-așa el ți-i dușman ; |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|
Căci țăranul cînd te bate, |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|
Zaci un an și jumătate. |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|

(Dintr-o poezie populară culeasă de M. Eminescu[1]).

Ritmul trohaic este destul de des întîlnit și în poezia cultă. *Crăiasa din povești* de M. Eminescu este scrisă în acest ritm:

Neguri albe, strălucite, |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|
Naște luna argintie ; |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|
Ea le scoate peste ape, |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|
Le întinde pe cîmpie. |´ ˘|´ ˘|´ ˘|´ ˘|

[1] *Antologie de literatură populară*, vol. I, *Poezia*, București, 1953, p. 16.

Iambul este și el un picior bisilabic, dar, spre deosebire de troheu, accentul cade pe cea de-a doua silabă. Schema iambului este |_ ⁄_|.

Iată un exemplu de ritm iambic din poemul arghezian *Cîntare omului:*

Și, în sfîrșit, urmașul lui Prometeu, el, omul,
A prins și taina mare, a tainelor, atomul.
El poate omenirea, în cîteva secunde,
S-o-ntinerească nouă pe veci, ori s-o scufunde.
E timpul, slugă veche și robul celui rău,
Tu, omule și frate, să-ți fii stăpînul tău.

Schema primelor două versuri :

|_ ⁄_|_ ⁄_|_ ⁄_|_ || _ ⁄_|_ ⁄_|_ ⁄_|_|

|_ ⁄_|_ ⁄_|_ ⁄_|_ || _ ⁄_|_ ⁄_|_ ⁄_|_| etc.

Dactilul este un picior trisilabic în care prima silabă este accentuată, iar următoarele două sînt neaccentuate: |⁄_ _ _|.

Iată un exemplu de ritm dactilic din *Iliada,* celebra epopee homerică, în traducerea lui George Murnu:

Cum a sosit, înhămat-a doi zmei cu copite de-aramă,
Repezi în zbor și pe coardă cu plete tufoase de aur[1].

Urmăriți succesiunea dactililor:

|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _|

|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _ _|⁄_ _|

Versurile au cîte șase picioare (cinci dactili + un troheu) deci sînt *hexametri.*

În versificația antică, hexametrul era format din dactili și spondei (spondeu = picior alcătuit din două silabe lungi : — —),

[1] Homer, *Iliada,* în românește de G. Murnu. Studiu introductiv și comentarii de D. M. Pippidi, E.S.P.L.A., 1955, p. 242.

al cincilea picior fiind obligatoriu un dactil, iar ultimul, un spondeu sau un troheu (picior din două silabe, prima lungă, a doua scurtă : — ⏑). Hexametrul, caracterizat prin amploare, măreție și armonie, era întrebuințat în epopei. În literatura elină l-a utilizat Homer, în cea latină, poeții Virgiliu, Horațiu ș.a.

Dactilii mai intrau, în antichitate, și în compunerea pentametrilor, adică a versurilor alcătuite din cinci picioare, cu două emistihuri (emistih = jumătate de vers), fiecare emistih avînd două picioare și jumătate (doi dactili și o silabă lungă), ceea ce schematic se poate reprezenta :

|— ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — || — ⏑ ⏑ | — ⏑ ⏑ | — |

În poezia antică, hexametrul era urmat uneori de pentametru, formînd împreună un grup de două versuri cu înțeles de sine stătător, ce purta numele de *distih elegiac*, cultivat la romani mai cu seamă de Ovidiu.

Amfibrahul este un picior trisilabic în care silaba accentuată se află încadrată de două silabe neaccentuate: | _ ´ _ | . Un exemplu din poemul Mariei Banuș *Slavă eroilor Doftanei:*

Aduceți copiii aici ca să știe,
Să știe ce-i ura și sfînta mînie.

| _ ´ _ | _ ´ _ | _ ´ _ | _ ´ _ |

| _ ´ _ | _ ´ _ | _ ´ _ | _ ´ _ |

Anapestul este piciorul trisilabic, care are ultima silabă accentuată: | _ _ ´ | . De exemplu:

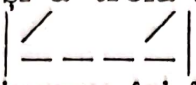
Ce mai bîlci dărîmăm! Ce mai tîrg forfotea!
. . . . . .
Suduiau, se tocmeau, cumpărau chilipir.

(din poezia *Dărîmăm* de Maria Banuș).

| _ _ ´ | _ _ ´ | _ _ ´ | _ _ ´ |

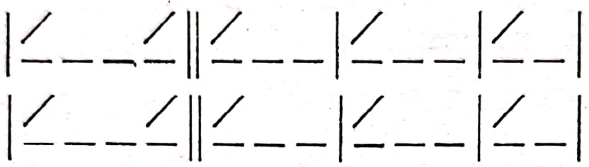
| _ _ ´ | _ _ ´ | _ _ ´ | _ _ ´ |

Mai rar se foloseşte în versificaţia noastră coriambul, un picior alcătuit din patru silabe (tetrasilabic); prima şi a patra sînt silabe accentuate, a doua şi a treia neaccentuate:



În *Sara pe deal*, M. Eminescu îşi începe versurile cu cîte un coriamb:

Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para.

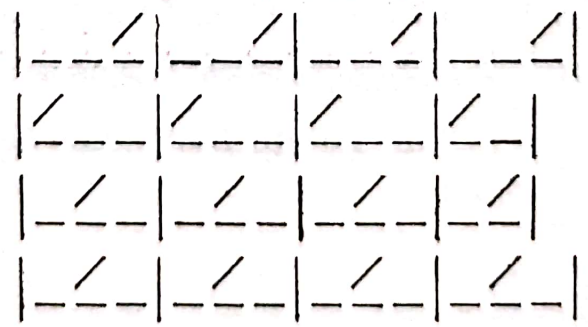


Versurile din *Sara pe deal* sînt alcătuite din picioare de natură diferită: un coriamb, doi dactili şi un troheu.

Există totdeauna o legătură între fondul tematico-ideologic al unei poezii şi ritmul ei. În *Sara pe deal*, îmbinarea măiestrită a coriambilor cu dactilii şi troheii, în ordinea lor descrescătoare, imprimă versurilor o muzicalitate unică, în acord cu ritmul de viaţă al satului înaintea liniştii nocturne şi cu stările sufleteşti ale poetului grăbit să-şi revadă iubita şi — împreună cu ea — să cunoască, după emoţiile revederii, odihna întregii naturi.

Poetul poate varia ritmul şi de la un vers la altul, atunci cînd ideile exprimate impun asemenea modificări. În poezia *Dărîmăm*, Maria Banuş pune la contribuţie toate variantele picioarelor trisilabice şi bisilabice :

Ce mai bîlci dărîmăm! Ce mai tîrg forfotea!
Ţipete, fluiere, scrînciob, dughene.
Ce mărfuri ciudate zăceau pe tejghea,
Şi-n umbra dughenei, ce monştri alene.



Poezia are un *ritm simplu* atunci cînd picioarele versurilor au aceeași alcătuire. Cînd ele variază (ca număr de silabe și accent), fie în interiorul unui vers (v. *Sara pe deal)*, fie de la un vers la altul (v. poezia *Dărîmăm*), avem de-a face cu un *ritm complex*.

Măsura

Prin *măsura versului* se înțelege numărul de silabe din care este format versul. Primul care s-a ocupat la noi de acest element al versificației a fost Miron Costin în predoslovia la poemul *Viața lumii*, unde cronicarul-poet notează :

„Stihul ieste, nu ca altă scrisoare dezlegată, ci ieste legată de silave cu număr [...]. Deci de acéste silave, stihurile céste ce scriu într-această cărțuluie au treisprezece silave, iară să pot și în nouă și în șapte a face, și sîntu și într-alte chipuri stihuri la alte limbi, cum ieste elinească și latinească".[1]

În general, măsura versurilor este mai mare în poezia cultă decît în cea populară, unde versurile au numai 5—6 sau 7—8 silabe. Poezia cultă de inspirație folclorică păstrează de cele mai multe ori factura populară :

— Ce te legeni, codrule,
Fără ploaie, fără vînt,
Cu crengile la pămînt ?
— De ce nu m-aș legăna,
Dacă trece vremea mea !
Ziua scade, noaptea crește
Și frunzișul mi-l rărește[2].

---

[1] Miron Costin, *Opere*, E.S.P.L.A., 1958, p. 319.
N. Cartojan, în *Istoria literaturii române vechi*, vol. II, București, 1942, p. 170, aprecia însemnătatea predosloviei în termenii următori : „Prefața prezintă pentru noi, care urmărim evoluția literaturii vechi românești, o importanță deosebită, fiindcă este de fapt un mic tratat de versificație, — primul de acest fel în literatura noastră. Din el se vede că Miron Costin avea o noțiune destul de clară despre versificație".

[2] *Ce te legeni...*, în vol. *Poezii*, E.S.P.L.A., 1958, p. 165.

În poezia cultă, măsura poate ajunge pînă la 18 silabe (v. poeziile lui Al. Macedonski: *Bătrîna stîncă* și *Bucolica undă*)[1].

Poezia clasică franceză a folosit cu mult succes *alexandrinul*[2], adică versul de 12 silabe, numit astfel deoarece a fost întrebuințat pentru întîia oară la transpunerea în versuri franțuzești a cunoscutului roman popular *Alexandria*[3].

La noi, alexandrinul a fost utilizat de D. Bolintineanu în ciclul de *Legende istorice*. Un exemplu:

Sub o rîpă stearpă, pe un rîu în spume,
Unde un sihastru a fugit de lume...[4]

Ținînd seama de măsură și de accent, versurile pot fi silabice, tonice și silabo-tonice.

În versificația silabică, măsura rămîne aceeași în întreaga poezie, în timp ce poziția silabelor accentuate variază. Un exemplu ni-l oferă poezia eminesciană *Sara pe deal*, ale cărei versuri sînt alcătuite din cîte douăsprezece silabe, cuprinse însă în picioare de factură deosebită, așa cum am arătat mai sus.

În versificația tonică se respectă cu strictețe așezarea simetrică a silabelor accentuate, dar se neglijează măsura versurilor, ca în postuma lui G. Coșbuc, *Bălcescu:*

Și plîng mereu, și plîng.
Și iată-n fața mea, oriunde-ntorc
Privirea, văd o umbră lîngă mine,
Un tînăr pribegit prin țări străine,

---

[1] Al. Macedonski, *Opere*, ediție critică, cu un studiu introductiv, note și, variante de T. Vianu, vol. I, 1939, p. 79 și 101.

[2] Poetul francez Théodore de Banville (1823—1891), autorul unui „Mic tratat despre poezia franceză", arăta că alexandrinul este versul care „s-a perfecționat cel mai mult de-a lungul vremii", atingînd „toată amploarea, supletea, varietatea și strălucirea" și a cărui importanță este „enormă, imensă, în poezia franceză" (*v. Petit traité de poésie française*, Paris, 1909, p. 16).

[3] Autorii versiunii franceze versificate sînt Lambert le Tort de Chateaudun, Pierre de Saint-Cloud și Alexandre de Bernay (secolul al XII-lea).

[4] D. Bolintineanu, *Daniel Sihastru*, în vol. *Opere alese*. Studiu introductiv de D. Păcurariu. Text stabilit de Rodica Ocheșanu și Gh. Poalelungi, vol. I, E.P.L., 1961, p. 71.

Scanned with OKEN Scanner

Bolnav și slab, murind.
Și ochii stînși... Bălcescu! Ah, nu geme,
Va mai veni o vreme!
E cerul bun... O să învie-o vreme[1].

Silabele accentuate sînt distribuite simetric:

| — ´ — | — ´ — | — ´ — |

| — ´ — | — ´ — | — ´ — | — ´ — | — ´ — |

dar măsura variază de la un vers la altul.

În versificația silabo-tonică sînt împlinite ambele condiții: *a)* toate stihurile au același număr de silabe ; *b)* silabele accentuate se repetă, de-a lungul întregii poezii, după același număr de silabe neaccentuate, ca în poezia *Criticilor mei* de M. Eminescu:

Multe flori sunt, dar puține
Rod în lume o să poarte,
Toate bat la poarta vieții,
Dar se scutur multe moarte.
etc.

Se observă că toate versurile au măsura de opt silabe și ritmul trohaic.

Rima

Prin rimă se înțelege grupul de sunete identice ce se repetă la sfîrșitul a două sau mai multor versuri, identitatea începînd cu ultima vocală accentuată din vers[2]. În cazul cînd ultimul

---

[1] G. Coșbuc, *Versuri*, E.P.L., 1961, p. 668—669.

[2] În „micul său tratat de versificație" de care am amintit mai sus, Miron Costin făcea următoarele observații în legătură cu rima: „Deci are și altă datorie stihul: cuvintele céle la sfîrșitul stihului a doao stihuri să tocmască într-un chip, pe o slovă să să citească, cum ieste: ața — viiața, frunte — munte, spume — lume". (Miron Costin, *Opere*, E.S.P.L.A. 1958, p. 319).

Scanned with OKEN Scanner

sunet din vers este o vocală accentuată, rima este alcătuită dintr-un singur sunet, ca în următoarele versuri populare :

Iar Manole sta,
Nici că mai lucra,
Ci mi se culca
Și un vis visa,
Apoi se scula
Ș-astfel cuvînta[1]

Asemenea rime univocalice sînt folosite mai cu seamă de versificația populară. De cele mai multe ori însă, rimele sînt grupuri de sunete, rima începînd totdeauna cu ultima vocală accentuată din vers. În versurile eminesciene :

O, ești frumos cum numa-n *vis*
Un înger se ar*ată*,
Dară pe calea ce-ai desch*is*
N-oi merge niciod*ată*

(Eminescu, *Luceafărul*)

rimele sînt *-is* și *-ată*.

Cînd nu coincid toate sunetele din compunerea lor, rimele sînt imperfecte sau asonante :

Sub poale de codru *verde*
O zare de foc se v*ede*,
Iar la zarea f*ocului*
Stau haiducii *codrului*[2].

Sau :

În locul lui menit din c*er*
Hyperion se-nt*oarse*
Și, ca și-n ziua cea de *ieri*,
Lumina și-o rev*arsă*.

(Eminescu, *Luceafărul*)

Rima imperfectă poartă numele de *asonanță*.

---

[1] *Mînăstirea Argeșului* în vol. *Antologie de literatură populară*, vol. I, Editura Academiei, 1953, p. 498—499.

[2] *Doină de haiducie*, ib., p. 54.

Cînd se potrivesc mai multe sunete decît ar fi necesar (o consoană sau un grup de consoane înaintea ultimei vocale accentuate), rima este o *rimă bogată*. În versurile:

Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val ca valul *tréce*;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate *réce*

(Eminescu, *Glossă*)

rece este o rimă bogată, deoarece conține un sunet mai mult decît ar fi trebuit (consoana *r*+*éce*).

În mod obișnuit, rima cuprinde sunete din ultimul cuvînt al versului. Cînd ea înmănunchează sunete din mai multe cuvinte se numește compusă. M. Eminescu este un mare maestru al rimelor compuse. În *Povestea teiului*, cînd Blanca, născută din păcat, aude că tatăl său vrea să-i închidă viața într-o mănăstire, se adresează părintelui ei:

Traiul lumii, dragă tată,
Cine vor, aceia *lese-l*,
Dară sufletul mi-e *vesel*
Tinerețea luminată.

Rima — *ese-l*, din „lese-l" și „vesel", este o rimă compusă, de o surprinzătoare noutate și expresivitate.

Un alt exemplu, de astă dată din poezia argheziană:

Deși trezit și slobod, te frămîntai că *ți-s*
Și zilele-ncîlcite în restul unui *vis*[1].

Cînd într-un număr mai mare de versuri sau într-o poezie întreagă există o singură rimă, avem de-a face cu o *monorimă:*

Eu m-am vech*it*,
M-am veștedz*it*
Și ca florile de brumă m-am ovil*it*.
Soarele m-au lov*it*,
Căldura m-au păl*it*,
Vînturile m-au negr*it*,

[1] T. Arghezi, *Mai sus* (din ciclul *Cîntare omului*).

Drumurile m-au ostenit,
Dzilele m-au vechit,
Aii m-au îmbătrînit,
Nopţile m-au schimosit
Şi, decît toate mai cumplit,
Norocul m-au urgisit
Şi din dragostele tale m-au izgonit[1].

Versurile de mai sus au monorima *-it*.

Rima poate conţine sunete din ultima silabă a versului *(rimă masculină)*, din ultimele două silabe *(rimă feminină)*, din ultimele trei silabe *(rimă dactilică)*, din ultimele patru silabe *(rimă peonică)*.

În versurile ce urmează, *-înt* este o rimă masculină, în timp ce *-atemi* este rimă feminină:

Va geme de patemi
Al mării aspru cînt...
Ci eu voi fi pămînt
În singurătate-mi.
(Eminescu, *Mai am un singur dor*)

În postuma *Stelele-n cer*, M. Eminescu foloseşte, alături de rimele masculine, pe cele dactilice *(-ărilor)*:

Stelele-n cer
Deasupra mărilor
Ard depărtărilor,
Pînă ce pier.

În versurile:

Că şi eu trimite-voi
Ce-i mai mîndru pe la noi:
Oastea mea cu flamurile,
Codrul şi cu ramurile,
(Eminescu, *Scrisoarea III*)

după rima masculină *-oi*, urmează rima peonică *-amurile*.

*

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*. Ediţie îngrijită şi studiu introductiv de P. P. Panaitescu şi I. Verdeş, vol. II, E.P.L., 1965, p. 81.

Scanned with OKEN Scanner

*

După poziția pe care o au în strofă, rimele pot fi alăturate (împerecheate), încrucișate și îmbrățișate.

Rimele alăturate se reprezintă schematic astfel :

I	II	III	IV	
a	c	e	g	
a	c	e	g	
b	d	f	h	
b	d	f	h	etc.

Folosite îndeobște de poeții anonimi, rimele alăturate se întîlnesc destul de des și în poezia cultă. Un exemplu din poezia lui Ion Barbu :

Ruptă din coastă de soare! a
Cu glas galeș de unsoare, a
Ce te-ajunge așa de lin, b
Cînd un sfînt de muezin b
Fîlfîie, înalt, o rugă c
Pe fuior, la ziua-n fugă...[1] c

În rimele încrucișate rimează versurile 1—3 și 2—4, după schema :

I	II	III	IV	
a	c	e	g	
b	d	f	h	
a	c	e	g	
b	d	f	h	etc.

De pildă :

Se ploconea, răsăritean și moale, a
Mălai din mîna ta să ciugulească. b
Albastru pîlpîia și cald, în poale, a
Ca pînzele alcoolului în ceașcă[2] b

[1] Ion Barbu, *Isarlîk*, în vol. *Joc secund*, E.P.L., 1966, p. 137.
[2] *Păunul*, ibidem, p. 87.

Scanned with OKEN Scanner

Rimele îmbrățișate se reprezintă astfel :

I	II	III	IV	
a	c	e	g	
b	d	f	h	
b	d	f	h	
a	c	e	g	etc.

Versul al IV-lea rimează cu primul, iar al III-lea cu al II-lea :

Din aspra contopire a gerului polar — a
Cu verzi și stătătoare pustietăți lichide, — b
Sinteze transparente de străluciri avide — b
Zbucnesc din somnorosul noian originar[2]. — a

Uneori, poeții creează rime interioare (pe lîngă rimele obișnuite, rimează cuvinte din interiorul versurilor) :

Pentru ce e armo*nie* o mî*nie* fără scop

Sau :

Aurora-ntîrzi*ată* nu s-ar*ată* sub frunziș[2].

*

Versurile fără rime se numesc *versuri albe*. Poezia *Veniți după mine, tovarăși!* de Lucian Blaga, din care reproducem mai jos un fragment, este compusă din versuri albe:

Veniți lîngă mine, tovarăși ! E toamnă,
se coace
pelinul în boabe de struguri
și-n gușe de viperi veninul.

C-un chiot vreau astăzi să-nchin
în cinstea sălbaticei mele minuni, care pleacă
lăsîndu-mă singur,
cu plînsul,
cu voi
și cu toamna.

---

[1] *Banchizele*, ibidem, p. 6.

[2] Al. Macedonski, *În arcane de pădure*, în vol. *Opere*, ediție critică cu un studiu introductiv, note și variante de Tudor Vianu, vol. I, 1939, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

Veniți mai aproape! — și cel care are
urechi de-auzit să audă:
durerile nu sunt adînci decît atuncia cînd rîd.
Să rîdă deci astăzi în mine
amarul
și-n hohote mari să-și arunce pocalul în nori![1]

În poezia de astăzi își face loc din ce în ce mai mult *versul liber*. Descinzînd din versul clasic, dar eliberat de constrîngerile acestuia, versul liber nu ține seama de nici una din normele tradiționale ale prozodiei. Poeții care cultivă versul liber susțin că acesta îngăduie oricărui creator „să-și conceapă în sine versul sau strofa, să-și scrie ritmul propriu și individual, în loc să îmbrace o uniformă croită de mai înainte și care îl silește a nu fi decît elevul cutărui glorios predecesor".[2]

Partizanii noii tehnici afirmă că emoțiile pe care poetul zilelor noastre dorește să le comunice, complexitatea gîndirii lui artistice, ritmul interior nu-și pot găsi formele cele mai potrivite în tiparele, puține la număr și prin urmare îndeajuns de uzate, ale vechii prozodii. Numai versul liber poate asigura mișcării variate a emoțiilor o expresie la fel de variată. În *Poeme*, Marin Sorescu, unul dintre cei mai talentați poeți ai generației tinere, întrebuințează versul liber:

Eu mut o zi albă,
El mută o zi neagră.
Eu înaintez cu un vis,
El mi-l ia la război.
El îmi atacă plămînii,
Eu mă gîndesc un an la spital.
Fac o combinație strălucită
Și-i cîștig o zi neagră.
El mută o nenorocire
Și mă amenință cu cancerul
(Care merge deocamdată în formă de cruce)
Dar eu îi pun în față o carte
Și-l silesc să se retragă.
Îi mai cîștig cîteva piese,
Dar, uite, jumătate din viața mea

---

[1] L. Blaga, *Poezii*. Ediție îngrijită de G. Ivașcu, E.P.L., 1966, p. 49.

[2] Gustave Kahn, *Le vers libre*, 1912 cf. Vladimir Streinu, *Versificația modernă*, E.P.L., 1966, p. 286—287.

E scoasă pe margine.
— O să-ți dau șah și pierzi optimismul,
Îmi spune el.
— Nu-i nimic, glumesc eu,
Fac rocada sentimentelor.[1]

(din poemul *Șah*)

Pauza

Pauzele au rostul de a mări caracterul emoțional al comunicării. Citirea unei poezii impune lectorului respectarea acestor pauze, care se fac atît la sfîrșitul versurilor, cît și în mijlocul lor (dacă versurile au o măsură mai mare), sau după anumite cuvinte, cînd acestea se cer a fi scoase în relief.

În *Corul copiilor uciși*, din poemul *Surîsul Hiroshimei*, Eugen Jebeleanu scrie:

Ce deasă ceață, vai, ce ceață deasă...
Nu mai cunoaștem drumul către casă...

Sîntem ușori și ceața e ca fumul
Vai, unde-o fi, unde s-ascunde drumul?

Ce ceață deasă, vai, ce ceață mare!
Unde-i cărarea, doamnă-nvățătoare?

Sub talpă n-avem nici un drum... plutim...
Vai, unde-i casa? Cum să nimerim?

După fiecare din versurile reproduse mai sus se face o pauză, a cărei durată este mai mare decît la alte poezii, datorită atît ideilor exprimate, cît și tonalității în care este scris întregul poem. Sînt necesare unele pauze și în interiorul versurilor. De pildă, în versul:

Ce deasă ceață, vai, ce ceață deasă...

trebuie făcute pauze atît înainte cît și după interjecția *vai*. În modul acesta se subliniază sentimentele de groază și de milă

---

[1] Marin Sorescu, *Poeme*, E.P.L., 1965, p. 61.
[2] Eugen Jebeleanu, *Surîsul Hiroshimei*, în vol. *Poeme*, E.P.L., 1964, p. 163.

Scanned with OKEN Scanner

resimțite de poet față de tragedia copiilor japonezi, pe care bomba atomică îi smulsese din această lume. Cuvintele distanțate unele de altele prin pauze ies mai mult în evidență, vorbirea se nuanțează, iar ideea urmărită de poet capătă relief.

Cînd versurile au o măsură mai mare (13, 14 sau mai multe silabe), în interiorul lor intervine o pauză mai lungă, *cezura*, care divide fiecare vers în două părți egale, sau aproximativ egale, numite *emistihuri* (jumătăți de versuri).

Melancolie, de M. Eminescu, începe cu versurile :

Părea că printre nouri || s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă || regina nopții moartă

a căror schemă ritmică este următoarea:

| ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ | (14 silabe)

| ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ || ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ | (14 silabe)

Cezura (notată ||) împarte versul iambic de 14 silabe în două emistihuri de cîte 7 silabe. Necesitatea de a respira, de a face o pauză după silaba a șaptea, este determinată, în aceste versuri, și de structura lor ritmică. Al patrulea picior este lacunar (| — |), îi lipsește silaba a doua, silaba accentuată. Cezura devine astfel obligatorie după silaba neaccentuată a acestui iamb necomplet, deoarece ea se întîlnește cu prima silabă, tot neaccentuată, a iambului următor.

Strofa

Strofa este o grupă de două sau mai multe versuri, unite nu numai prin ideea pe care o exprimă, dar și prin elementele de versificație (rimă, ritm, măsură).

Strofele pot fi alcătuite din două versuri și atunci se numesc *distihuri*. (v. *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat). Strofa compusă din trei versuri poartă numele de *terțet* (v. postuma eminesciană *Mușat și ursitoarele)*, cea din patru versuri : *catren* (v.

Scanned with OKEN Scanner

Arca de Ion Barbu), din cinci versuri : *cvintet* sau strofă cvinarie (v. *Mi-e dor* de Șt. O. Iosif), din șase versuri: *sextină* sau strofă senarie (v. *Sufetul* de Octavian Goga), din șapte versuri : *septet* sau strofă septenarie (v. *Pe Bistrița* de G. Coșbuc), din opt versuri: *octavă* sau strofă octonarie (v. *Corn de vînătoare* de Lucian Blaga), din nouă versuri: *nonă* (v. *Mîhniri de tînăr cărturar* de T. Arghezi), din zece versuri: *decimă* (v. *Așijderi crinului* de V. Voiculescu), din unsprezece versuri (v. *Nu te-ai priceput* de G. Coșbuc), din douăsprezece versuri (v. *Vara* de G. Coșbuc) etc.

Nu întotdeauna versurile sînt grupate în strofe. Poezia populară, datorită versului scurt și legăturii foarte strînse dintre versuri, a fost înregistrată de culegători, de cele mai multe ori, cu versurile negrupate în strofe. Aceeași dispunere a versurilor o au și unele poezii culte, ca: *Vînt de toamnă, Balada maeștrilor, Fetica* de T. Arghezi. În astfel de cazuri, poeziile sînt *astrofice*.

În cadrul strofelor, finalul fiecărui vers are anumite trăsături caracteristice legate de ritm, rimă și pauză. Aceste elemente formează laolaltă un complex ce se numește *constanta versului*.

Există și poezii alcătuite dintr-un singur vers (monostihuri). La noi a încercat această formulă Ion Pillat *(Poeme într-un vers)*. „Poemul într-un vers, încerca să-l definească poetul, ar fi acela în care unul singur e scris, cel dătător de mișcare, iar celelalte rămîn sugerate pînă la sfîrșitul poemului presimțit"[1]. Se stabilea astfel o strînsă colaborare între poet și cititor, acesta din urmă fiind invitat să întregească, cu ajutorul propriei fantezii, imaginea artistică numai sugerată în monostih. De pildă:

Poemul într-un vers

Un singur nai, dar cîte ecouri în păduri![2]

Poetul

Stă încărcat de versuri ca toamnele de rod.[3]

Inima

O viață-ntreagă bate la poarta liniștirii.[4]

---

[1] I. Pillat, *Poeme într-un vers*, București, 1936, p. 2.
[2] *Ibidem*, p. 13.
[3] *Ibidem*, p. 93.
[4] *Ibidem*, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

Forme fixe de poezie

Formele fixe de poezie sînt niște „tipare" lirice, în care elementele de versificație (măsură, număr de versuri și grupare strofică, ritm, rimă) sînt supuse unor norme anumite. Uneori, poezia cu formă fixă implică și un anumit conținut de idei și sentimente. *Glosa*, de pildă, este o poezie filozofică, *gazelul* are un conținut sentențios, paremiologic.

Printre formele fixe de poezie, cea mai des întîlnită este *sonetul* (din ital. *sonnetto;* în franc. *sonnet),* a cărui origine trebuie căutată în poezia trubadurilor provensali din secolul al XIII-lea. A fost cultivat în literatura universală de Dante, Petrarca, Ronsard, Shakespeare, Milton, Keats, Baudelaire, Hérédia ș.a. În literatura noastră, primul sonetist a fost Gh. Asachi. Mai tîrziu au scris sonete M. Eminescu, A. Vlahuță, Șt. O. Iosif, P. Cerna, O. Goga, M. Codreanu, V. Eftimiu etc. Transcriem mai jos sonetul *Iubind în taină...* de M. Eminescu:

Iubind în taină am păstrat tăcere, a
Gîndind că astfel o să-ți placă ție, b
Căci în priviri citeam o vecinicie b
De-ucigătoare visuri de plăcere. a

Dar nu mai pot. A dorului tărie b
Cuvinte dă duioaselor mistere ; a
Vreau să mă-nec de dulcea-nvăpăiere a
A celui suflet ce pe al meu știe. b

Nu vezi că gura arsă-mi e de sete c
Și-n ochii mei se vede-n friguri chinu-mi, d
Copila mea cu lungi și blonde plete ? c

Cu o suflare răcorești suspinu-mi, d
C-un zîmbet faci gîndirea-mi să se-mbete. c
Fă un sfîrșit durerii... vin'la sînu-mi. d

Caracteristicile sonetului sînt :

— 14 versuri ;

— versurile dispuse în patru strofe, primele două fiind catrene, iar ultimele două, terțete ;

Scanned with OKEN Scanner

— măsura versurilor este de 11 silabe (versuri endecasilabice) ;
— ritmul iambic ;
— rimele se repetă de la o strofă la alta, strofa a doua avînd rime comune cu prima, iar strofa a patra, cu a treia.

*

O altă formă fixă de poezie este *rondelul* (din franc. *rondeau*). A apărut în Franța secolului al XIV-lea, fiind cultivat mai tîrziu de poeți ca Charles d'Orléans, Clément Marot, Alfred de Musset etc. La noi, poetul Al. Macedonski a scris un număr mare de rondeluri, care s-au tipărit postum sub titlul de *Poema rondelurilor* (1927). Unele dintre ele prind, în spațiul restrîns al acestui tipar prozodic, frumusețea unui detaliu peisagistic, ca de pildă, în *Rondelul marilor roze :*

Mari roze bogate și grele
Abia mai pot capul să-și țină
De luxul ce poartă pe ele
Scăldate-n albastru lumină.

Miresme plutesc prin grădină,
Iar roua deșiră mărgele
Pe roze bogate și grele
Ce-abia mai pot capul să-și țină.

Avîntul simțirilor mele
Mă duce-ntr-o sferă senină
De ceața lumeștilor rele,
În care, pe frunte-mi se-nclină
Mari roze bogate și grele[1].

Caracteristicile rondelului sînt :
— are 13 versuri ;
— versurile sînt grupate în trei catrene și un vers independent (în unele rondeluri, acest vers intră în compunerea ultimei strofe, formînd cu celelalte stihuri un cvintet) ;
— are două rime ;
— versurile 7 și 8 sînt identice sau aproape identice cu primele două ;

[1] Al. Macedonski, *Op. cit.*, p. 193—194.

Scanned with OKEN Scanner

— ultimul vers este identic cu primul.

Rondelul este cultivat astăzi de poetul Cicerone Theodorescu (*Rondelul Mihaelei, Rondelul cuptorului cald* etc.).

*

Glosa este forma fixă de poezie cu următoarele caracteristici :

— are un număr de strofe egal cu numărul versurilor din prima strofă, plus două (prima și ultima) ;

— începînd cu strofa a doua și pînă la strofa penultimă inclusiv, fiecare strofă comentează ideea exprimată de cîte un vers al primei strofe ;

— fiecare strofă (exclusiv întîia și ultima) se termină cu versul comentat ;

— ultima strofă este alcătuită din aceleași versuri ca prima, dar așezate în ordine inversă.

Poezia eminesciană ne oferă un strălucit model de glosă (*Glossă*), din care vom reproduce numai primele trei strofe și ultima, spre a se putea urmări particularitățile acestei forme fixe :

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate ;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate,
Nu spera și nu ai teamă,
Ce e val, ca valul trece ;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece.

Multe trec pe dinainte,
În auz ne sună multe,
Cine ține toate minte
Și ar sta să le asculte ?...
Tu așază-te deoparte,
Regăsindu-te pe tine,
Cînd cu zgomote deșarte
Vreme trece, vreme vine.

Nici încline a ei limbă
Rece cumpăn-a gîndirii
În spre clipa ce se schimbă
Pentru masca fericirii,
Ce din moartea ei se naște
Și o clipă ține poate ;
Pentru cine o cunoaște
Toate-s vechi și nouă toate.

. . . . . .

Tu rămîi la toate rece,
De te-ndeamnă, de te cheamă ;
Ce e val, ca valul trece,
Nu spera și nu ai teamă ;
Te întreabă și socoate
Ce e rău și ce e bine ;
Toate-s vechi și nouă toate :
Vreme trece, vreme vine.

*

Gazelul este de proveniență orientală (termenul este de origine arabă) și se caracterizează prin :

— gruparea versurilor în distihuri ;

— repetarea rimei primului distih în versul al doilea al distihurilor următoare, după schema :

a	c	e	g	
a	a	a	a	
b	d	f	h	
a	a	a	a	etc.

Lupta vieții de G. Coșbuc este un gazel :

Copiii nu-nțeleg ce *vor:*
A plînge-i cuminția *lor.*

Dar lucrul cel mai laș în lume
E un bărbat tînguit*or.*

Nimic nu-i mai de rîs ca plînsul
În ochii unui luptăt*or.*

O luptă-i viața ; deci te luptă
Cu dragoste de ea, cu d*or*

Pe seama cui ? Ești un nemernic
Cînd n-ai un țel hotărît*or.*

Tu ai pe-ai tăi ! De n-ai pe nimeni,
Te lupți pe seama tuturo*r.*

etc.

*

Pantumul (termenul a fost împrumutat din limba malaeză) este forma fixă de poezie care are următoarele particularități :

— dezvoltă două șiruri de imagini concordante (paralelism compozițional) ;

— strofele sînt catrene ;

— rimele sînt încrucișate ;

— versurile al doilea și al patrulea din fiecare strofă devin, respectiv, primul și al treilea vers al catrenului următor ;

— primul vers se repetă la sfîrșit.

PANTUM *de Cincinat Pavelescu*

Vîntul smulge frunza moartă
Pe pustiile cărări,
Raza gîndului mă poartă
În albastre depărtări...

Pe pustiile cărări
Toamna zvîntură nisipul,
În albastre depărtări
Parcă-i văd și astăzi chipul.

Toamna zvîntură nisipul
Presărat cu frunze d-aur,
Parcă-i văd și astăzi chipul
Sub al buclelor tezaur...

Presărat cu frunze d-aur
Crîngul plînge-al său noroc,
Sub al buclelor tezaur
Ochii ei păreau de foc.

Crîngul plînge-al său noroc,
Plînge crîngu-a pustiire...
Ochii ei păreau de foc
Cînd citeau a mea iubire!

Plînge crîngu-a pustiire
Vînturi aprige-l străpung...
Cînd citea a mea iubire
Mă strîngea în brațe lung.

Vînturi aprige-l străpung,
Simte crîngul c-o să moară.
Mă strîngea în brațe lung
Nestatornica fecioară.

Simte crîngul c-o să moară,
Pe cînd frunza-i plînge-n vînt...
Nestatornica fecioară
Mi-a făcut un jurămînt;

Pe cînd frunza-i plînge-n vînt
Se-ntristează văi și lunci;
Mi-a făcut un jurămînt...
Unde-i vremea de atunci?

Se-ntristează văi și lunci
Suferind aceeași soartă...
Unde-i vremea de atunci?
— Vîntul smulge frunza moartă[1].

Pantumul a fost cultivat în literatura universală de V. Hugo, Th. de Banville, Leconte de Lisle. Cel mai frumos pantum francez a fost scris de Baudelaire *(Harmonie du soir)*.

8. Stilul

Termenul de stil își are originea în latinul „*stylus,-i*“, cuvînt ce desemna bețișorul ascuțit cu care romanii scriau pe tăblițele cerate. Cu timpul, cuvîntul și-a schimbat sensul inițial, ajun-

[1] Cincinat Pavelescu, *Poezii*, București, 1911, p. 155—157.

gînd, printr-o evoluţie semantică destul de frecventă în limbă (substituire metonimică, de la cauză la efect), să însemne „scriere". Astăzi, în vorbirea curentă, prin stil se înţelege felul propriu al unei persoane de a se exprima în scris (v. „Dicţionarul limbii române literare contemporane", IV, p. 234). În ştiinţa literaturii, stilul s-ar putea defini : *ansamblul procedeelor lingvistice utilizate de un scriitor în scopul creării imaginilor artistice*. Cînd vorbim de „ansamblul procedeelor lingvistice" ne gîndim la întregul material selectat de scriitor din limba comună (fonetică, lexic, morfologie, sintaxă, fiecare compartiment avînd un caracter sistematic, ca şi întregul, adică limba). Introducerea în definiţie a noţiunii de imagine artistică prezintă avantajul, pe de o parte, de a exclude din discuţie tot ce se scrie fără intenţii artistice, iar pe de alta, de a subînţelege alegerea pe care o face scriitorul în vederea sensibilizării ideii, a realizării imaginii poetice.

Pe lîngă stilurile individuale ale scriitorilor, există stilurile unor colectivităţi specializate, ale unor grupări mai numeroase sau mai restrînse, care lucrează în acelaşi domeniu : ştiinţă (stil ştiinţific), ziaristică (stil publicistic), administraţie (stil administrativ) etc. Între toate stilurile limbii sînt diferenţe de vocabular, dar şi de frazeologie, de îmbinare a cuvintelor în sintagme, propoziţii şi fraze. Stilul individual beletristic se sprijină pe limba literară, pe care însă de multe ori o depăşeşte în sensul că se îmbogăţeşte cu elemente din ramificaţiile *teritoriale* (subdialecte, graiuri), *sociale* (jargoane, argouri) şi *funcţionale* (stilurile ştiinţific, administrativ etc.) ale limbii.

În vorbirea curentă, termenul „stil" se întrebuinţează şi în accepţia mai largă de „manieră de concepţie şi creaţie" a unui artist, a unui grup de artişti (scriitori, pictori, sculptori, arhitecţi etc.), a unei epoci sau chiar a unui popor într-un anumit domeniu al artei (stilul lui C. Brâncuşi, stilul scriitorilor din perioada patruzecioptistă, stil românesc în arhitectură, în artă decorativă etc.). În acest sens, în sfera noţiunii de stil intră deopotrivă elemente de formă şi de conţinut (tematică, idei, compoziţie, personaje, limbaj etc.). Pornind de la acest înţeles foarte larg — care nu este însă cel cu care operează ştiinţa literaturii —, unii cercetători consideră stilul drept ansamblul de particulari-

Scanned with OKEN Scanner

tăți esențiale ce caracterizează opera unui scriitor, atît în privința conținutului de idei cît și a măiestriei artistice. O atare definiție nu este întru totul corespunzătoare, deoarece este știut că în literatura universală există opere cu aceeași temă și chiar cu același conținut de idei, cum sînt — de pildă — fabulele. De la Esop la La Fontaine, Krîlov, Gr. Alexandrescu și T. Arghezi, fondul multor fabule a rămas același, ceea ce nu ne îngăduie să spunem că La Fontaine are stilul lui Esop sau că T. Arghezi are stilul lui Krîlov ș.a.m.d. Deși conținutul poate fi comun, stilul, adică totalitatea mijloacelor de expresie, diferă, fiind propriu fiecărui fabulist.

Calitățile generale ale stilului

Indiferent de caracterul și scopul comunicării, stilul trebuie să dea dovadă de anumite însușiri fundamentale, care sînt : proprietatea, claritatea, conciziunea.

Proprietatea este calitatea generală a stilului datorită căreia ideile sînt exprimate cu ajutorul celor mai potrivite cuvinte și construcții sintactice. Această însușire asigură expunerii exactitate, precizie, naturalețe. Reproducem mai jos un fragment din articolul lui Titu Maiorescu *Beția de cuvinte în „Revista contimporană"* (Studiul de patologie literară, 1873), din care se vede grija criticului pentru termenii proprii :

„Cînepa, macul, vița de vin, tutunul etc. etc. sînt producte ale naturii cu care omul își nutrește pasiunea lui pentru amețeală. Există însă un fel de beție, deosebită între toate prin mijlocul cel extraordinar al producerii ei, care se arată a fi privilegiul exclusiv al omului, în ciuda celorlalte animale : este beția de cuvinte. Cuvîntul, ca și alte mijloace de beție, e pînă la un grad oarecare un stimulent al inteligenței. Consumat însă în cantități prea mari și mai ales preparat astfel încît să se prea eterizeze și să-și piardă cu totul cuprinsul intuitiv al realității, el devine un mijloc puternic pentru amețirea inteligenței"[1].

[1] Titu Maiorescu, *Critice*. Antologie și prefață de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu, E.P.L., 1966, p. 149—150.

În contrast cu calităţile stilului maiorescian aflăm în articolul de mai sus exemple de stil defectuos (unele privind improprietatea termenilor), scoase de criticul junimist din paginile „Revistei contimporane". De pildă : „Cine nu şi-a scăldat sufletul în deliciul acestor stele, care se zice că sînt scaunul sufletului şi al inimii ?"[1]. Fraza citată (aparţinînd scriitorului G. Sion) constituie o dovadă că întrebuinţarea unor cuvinte improprii face expresia inestetică şi chiar ridicolă („şi-a scăldat sufletul în deliciul acestor stele, care se zice că sînt scaunul"...).

O altă calitate esenţială a stilului este *claritatea,* însuşire care constă în exprimarea ideilor în aşa fel încît să fie cît mai uşor înţelese. Un stil lipsit de claritate face scrierea ininteligibilă, obscură. Scriitorii folosesc un asemenea stil atunci cînd caracterizează personaje inculte, incapabile să-şi ordoneze şi să-şi exprime limpede ideile. Aşa procedează I. L. Caragiale în *Proces-verbal ;* actul oficial care formează obiectul schiţei demonstrează ignoranţa celui ce l-a alcătuit, adică a comisarului de poliţie Mitică Pişculescu. În proza actuală, Tudor Muşatescu şi alţii, urmărind, ca şi ilustrul lor înaintaş, obiective comico-satirice, au compus şi ei asemenea „procese-verbale", care nu sînt decît variaţii pe aceeaşi temă a obscurităţii stilistice.

Fără îndoială că această însuşire valoroasă a stilului, claritatea, trebuie apreciată în raport cu felul şi scopul scrierii, cu gradul de pregătire al cititorilor cărora li se adresează. Pentru cititorul neavizat, o lucrare de ştiinţă pare obscură. De asemenea, în beletristică sensurile unor opere, cum sînt, de pildă, poeziile lui Mallarmé, nu se dezvăluie întregului public consumator de literatură. La fel, o poezie ca *Joc secund* de Ion Barbu este greu, dacă nu chiar imposibil, de descifrat de către cititorii nefamiliarizaţi cu versul ermetic-metaforic. Reamintim poezia :

Din ceas, dedus, adîncul acestei calme creste,
Intrată prin oglindă în mîntuit azur,
Tăind pe înecarea cirezilor agreste
În grupurile apei un joc secund, mai pur.

[1] *Ibidem,* p. 154.

Nadir latent! Poetul ridică însumarea
De harfe resfirate ce-n zbor invers le pierzi,
Și cîntec istovește: ascuns, cum numai marea
Meduzele cînd plimbă sub clopotele verzi.[1]

Poezia de mai sus, o artă poetică sublimată, a fost astfel interpretată de G. Călinescu: „Poezia (adîncul acestei calme creste) este o ieșire (dedus) din contingent (din ceas) în pură gratuitate (mîntuit azur), joc secund, ca imaginea cirezii resfrîntă în apă. E un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune".[2]

Ermetismul poeziei moderniste (ne referim la creația artistică autentică), mijloc de stimulare a fanteziei cititorului, invitație implicită la vis, contemplare, meditație, descoperiri de frumuseți poetice, nu trebuie confundat cu obscuritatea — defect stilistic, consecință a ignoranței sau neglijenței în expresie.

Conciziunea este calitatea generală a stilului, care constă în exprimarea conținutului tematico-ideologic în forme cît mai concentrate. Această însușire presupune utilizarea echilibrată a materialului lingvistic, excluderea tuturor cuvintelor și construcțiilor care încarcă inutil comunicarea. Portretul lui Ștefan cel Mare din *Letopisețul* lui Grigore Ureche, cu care se încheie șirul capitolelor despre marele voievod moldovean, este un model de conciziune stilistică, o sinteză a însușirilor pe care cronicarul a știut să le pună în valoare în cursul povestirii închinate îndelungatei și glorioasei lui domnii.

Această calitate o are și stilul lui C. Negruzzi. În nuvela istorică *Alexandru Lăpușneanul* ai impresia că nu poți exclude un cuvînt fără să afectezi armonia întregului.

Defectul opus conciziunii este prolixitatea. Stilul prolix se caracterizează prin abuz de cuvinte, prin risipă de expresii și de fraze, de podoabe (epitete, tropi, figuri de stil). Un singur exemplu: Pantazi Ghica, fratele talentatului memorialist Ion Ghica, și-a încercat și el condeiul în literatură, dar fără succes.

---

[1] Ion Barbu, *Joc secund*, E.P.L., 1966, p. 63.

[2] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 808 și în *Principii de estetică*, Fundația pentru literatură și artă, 1939, p. 68.

De la el au rămas mai multe scrieri, între care nuvela *Marele vistier Cîndescu,* în care se spune la un moment dat : „Mihnea nu săvîrșise încă aceste cuvinte, cînd o mulțime de femei, copii, bătrîni, sîngerînzi, palizi, cu hainele rupte, sfîșiete, cu părul smuls, cu mîinile rănite, intrară în gloată, în dezordine, înspăimîntați, alergînd, în sala sfatului domnesc. Din acea mulțime speriată, exasperată, două fete, două copile, se repeziră în brațele vistierului Cîndescu, strigînd: „Scăpare, tată, scăpare !“.[1]

Din fragmentul de mai sus ar fi putut lipsi, cel puțin, cuvintele : *rupte, în gloată, speriată, două fete,* care nu adaugă nimic nou comunicării.

Stilul beletristic (artistic) trebuie să mai aibă, pe lîngă calitățile de mai sus, însușirile impuse de funcția lui specială de creare a imaginilor artistice. Despre aceasta s-a vorbit însă în capitolele „Imaginea artistică“ și „Limbajul poetic“.

Stilurile individuale

Stilul individual este condiționat de doi factori : de epoca în care creează scriitorul și de personalitatea lui artistică (talent, înclinații, preferințe). La acest al doilea factor s-a gîndit desigur Buffon în faimosul său discurs de recepție la Academia Franceză *(Discours sur le style,* 1753), atunci cînd a afirmat că „Le style est l'homme même“ („Stilul este omul însuși“).

Studiul stilurilor individuale este necesar pentru a pune în lumină măiestria scriitorilor, pentru a preciza modul cum expresia servește conținutul de idei, pentru a cunoaște particularitățile lingvistice ale operelor literare, pentru a depista elementele noi aduse de un scriitor, aportul lui la dezvoltarea stilului beletristic, la îmbogățirea și perfecționarea limbii literare.

Stilul individual poate prezenta particularități în toate compartimentele limbii : fonetică, lexic, structură gramaticală. Cercetarea distribuirii sunetelor și accentelor, a ritmurilor în poe-

---

[1] cf. Titu Maiorescu, *Op. cit.*, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

zie, a armoniilor imitative sînt numai cîteva din problemele care stau în fața celor ce se ocupă de aspectele fonetice ale stilului.

Studiind din acest unghi de vedere poezia eminesciană, G. Ibrăileanu observa în evoluția ei două faze : întîia pînă la 1879, perioadă în care predomină ritmul trohaic, corespunzător atitudinii, în general, optimiste a poetului în acea vreme ; a doua, după această dată, în care precumpănitor este ritmul iambic, potrivit cu starea lui psihică depresivă. Iată ce spune criticul ieșean cu privire la ritmul poeziei lui Eminescu :

„Cele două faze ale poeziei lui, marcate prin deosebiri în concepția vieții, în sentimentul iubirii și al naturii, în stil etc. se marchează și prin deosebiri de ritm [. . .] Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viața se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durata este un mijloc de a reda tristețea) e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

Venea plutind în adevăr

e mai puțin alert și viu decît

Sara vine din ariniști,

deși ambele versuri au același număr de silabe și același raport numeric între accentele principale și cele secundare“[1].

Și studierea vocabularului poate duce la concluzii interesante. Acad. Iorgu Iordan, cercetînd lexicul lui Ion Creangă, infirmă opinia mai veche potrivit căreia acesta ar avea un caracter regional. În realitate, cele mai multe din așa-zisele regionalisme circulă în mai multe subdialecte și graiuri, ceea ce înseamnă că vocabularul genialului povestitor moldovean are un *caracter popular*, nu regional. Totodată, Iorgu Iordan demonstrează că Ion Creangă „nu este un scriitor regional nici din punctul de vedere fonetic al limbii lui“[2].

---

[1] G. Ibrăileanu, *Studii literare*, 1931, p. 161—162. Criticul folosește greșit termenul *metru* în loc de ritm.

[2] Iorgu Iordan, *Limba lui Creangă*, în vol. „Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea“, vol. I. 1956, p. 141.

În același timp, urmărind lexicul unui scriitor, ne putem da seama de preferințele acestuia pentru cuvintele ce denumesc fie obiecte concrete, fie abstracte. În poezia lui T. Arghezi, de pildă, domină vocabulele cu mari potențe concretizatoare :

> Urechea lui, închisă pentru graiuri,
> Cu scamă s-a umplut, de mucegaiuri.
> Gingia moale, înțărcată, suge,
> Ochiul pornește blînd să se usuce
> În pîntec spini, urzici și aguride
> Dau știri de beteșugul ce-l ucide[1].

Cercetarea lexicului din unghiul de vedere al stilului scoate la iveală, de asemenea, diversitatea de nuanțe pe care le capătă cuvintele în context, precum și sporul de expresivitate obținut prin înlocuirea unor termeni cu alții (tropii).

Studiul stilului mai este chemat să pună în lumină valorile afective și artistice create de scriitor în domeniul morfologiei, preferințele acestuia în această direcție (utilizarea într-o mai mare măsură a unei anumite categorii de cuvinte, a unei anumite forme nominale, verbale etc.). Studiind stilul lui N. Bălcescu în *Românii sub Mihai-voievod Viteazul*, T. Vianu a observat că prozatorul patruzecioptist creează adevărate basoreliefuri literare prin variația măiestrită a timpurilor : personajul principal este adus pe primul plan cu ajutorul prezentului istoric, în timp ce personajele celelalte sînt lăsate pe un plan secundar prin întrebuințarea timpurilor trecute[2].

Tot în *Românii sub Mihai-voievod Viteazul* se observă cum autorul sugerează ritmul rapid al bătăliei de la Călugăreni prin succesiunea în avalanșă a verbelor : „Cîteva cete de turci *se încearcă a stăvili* năvălirea românilor ; dar în zadar, căci aceștia, *inimîndu-se, îmbiindu-se* unii pe alții, îi *izbesc* cu atîta furie, încît cu toată minunata poziție a turcilor, *prăvălindu*-i, îi *ajunseră* pînă la cele dintîi corturi ale taberei lor"[3].

---

[1] *Psalm*, în vol. *Scrieri*, I, 1962, p. 131.

[2] *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu*, în vol. „Arta prozatorilor români" vol. II. E.P.L., 1966, p. 347—351.

[3] N. Bălcescu, *Opere*, vol. II, Editura Academiei, 1953, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

Sintaxa este un domeniu în care stilisticianul are de urmărit nu numai figurile de stil, dar și arhitectonica frazei, predilecția scriitorului pentru construcțiile paratactice sau hipotactice. Stilul lui A. I. Odobescu, de pildă, se caracterizează prin hipotaxe arborescente, cu largi ramificații simetrice, prin perioade, cărora simțul muzical al scriitorului le asigură o inegalabilă armonie. Un exemplu : „E tristă și urîtă iarna la țară, cînd crivățul viforos urlă peste cîmpii, cînd norii sau ceața întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd țarina-i goală și năpustită, dumbrava uscată și plugul trîndav“[1].

În opoziție cu fraza amplă, de largă respirație a lui A. I. Odobescu, stilul lui Zaharia Stancu se caracterizează prin fraze și propoziții scurte, în care intervine frecvent — ca procedeu al sintaxei poetice — repetiția. De exemplu :

„A venit vîntul dinspre Dunăre, vînt cald.

Și vîntul a adus nori.

Și norii au adus ploaie, ploaie grasă, ploaie caldă, ploaie de primăvară.

Ploaia bună a înviorat pămîntul“.[2]

Chiar dispunerea grafică în pagină poate interesa pe stilistician. Profesorul Boris Cazacu, ocupîndu-se de stilul lui Zaharia Stancu, remarcă în legătură cu aceasta că „procedeul fragmentării frazei în unități frazeologice mai mici și dispunerea lor în alineate separate (ca în textul reprodus mai sus — n.n.) le izolează vizual, „subliniind pauzele dintre ele“[3].

În sfîrșit, o particularitate de ordin grafic, cum ar fi majuscula în mijlocul propoziției pentru un substantiv comun, poate atribui cuvîntului respectiv valoare de simbol.

În orice direcție ar fi îndreptate, cercetările de stilistică literară trebuie să aibă la bază principiul unității dintre conținut

---

[1] A. I. Odobescu, *Doamna Chiajna*, în vol. *Scrieri alese*, E.P.L., 1949, p. 151.

[2] Zaharia Stancu, *Desculț*, E.S., 1949, p. 75.

[3] Boris Cazacu, *Cîteva aspecte ale stilului din romanul „Desculț“*, în vol. *Studii de limbă literară. Probleme actuale ale cercetării ei*, E.S.P.L.A., 1960, p. 199.

și formă. Măiestria artistică este direct legată de procedeele de exteriorizare a ideilor, de intensitatea emoțiilor estetice produse de ansamblul mijloacelor lingvistice puse la contribuție de scriitor în transmiterea mesajului său.

Unii scriitori repetă procedeele stilistice de la o operă la alta, ajungînd la *manierism*, defect împotriva căruia iau atitudine atît criticii cît și creatorii de artă, aceștia din urmă prin intermediul parodiei. În literatura noastră au scris parodii I. L. Caragiale (versuri în care ironizează instrumentalismul simbolist), G. Topîrceanu *(Parodii originale)*, Marin Sorescu (*Singur printre poeți)* etc. G. Topîrceanu, de pildă, în *Mihai Viteazul și turcii*, scoate în relief, printr-o imitație caricaturală, folosirea invariabilă de către D. Bolintineanu a acelorași elemente prozodice în legendele lui istorice (același ritm, aceeași măsură, aceeași manieră de tratare a subiectelor istorice). Iată cîteva versuri scrise în maniera poetului patruzecioptist :

Și zicînd acestea, ia o bardă-n mînă.
Iute strînge-n juru-i armia română
Și cu ea de-a valma, făr'să zăbovească,
Sfarmă și respinge armia turcească.
Chiar și Sinan-Pașa, plin de umilinți,
A căzut în apă și-a pierdut doi dinți[1].

Stilistica

Stilistica, una dintre cele mai tinere discipline lingvistice, a fost fondată de învățatul elvețian Charles Bally (1865—1947)[2]. Acesta a delimitat sfera de cercetare a stilisticii la mijloacele de exprimare cu valoare afectivă ale limbii comune, excluzînd stilurile individuale ale scriitorilor, care, după părerea sa, ar fi de

[1] G. Topîrceanu, *Opere alese*, vol. I, 1959, p. 91.

[2] Lucrările sale fundamentale sînt : *Précis de stylistique* (1905) și *Traité de stylistique française* (1909, 2 vol.).

competența criticii literare. Un punct de vedere asemănător a fost susținut mai tîrziu, la noi, de acad. Al. Graur, care în mai multe comunicări și articole a arătat că cel ce studiază stilul unui scriitor nu face operă de lingvist, ci de critic de artă[1].

Acad. Iorgu Iordan, mergînd pe drumul deschis de romanistul Léo Spitzer (1887—1960), face distincția între *stilistica lingvistică* și cea *estetică* (T. Vianu o numește *literară*), cea dintîi studiind mijloacele de expresie ale întregii colectivități vorbitoare, cea de-a doua numai pe ale creatorilor de scrieri artistice. Cercetările în ambele direcții sînt de competența lingvisticii, dar și a științei literaturii. „În cazul operelor beletristice, spune I. Iordan, alături de lingvist poate, ba chiar trebuie, să intervină și criticul literar"[2]. Aceeași poziție au adoptat-o academicienii Al. Rosetti și T. Vianu, profesorii universitari Boris Cazacu și G. Ivănescu. Opinia care s-a impus în știința românească este că stilistica estetică sau literară este o disciplină pe care sînt chemați s-o slujească atît lingviștii cît și istoricii și criticii literari, cu condiția ca toți să se bazeze pe metode de investigație riguros științifice.

În țara noastră, printre cei dintîi care s-au arătat preocupați de probleme de stilistică au fost Ovid Densusianu și G. Ibrăileanu, primul în cele trei volume de *Literatură română modernă* și în cursul universitar litografiat *Evoluția estetică a limbii române*, al doilea în cursurile și studiile sale (proiectase chiar o *Istorie a limbii literare române*). Mai tîrziu, stilistica a luat avînt în urma studiilor lui Iorgu Iordan (*Stilistica limbii române*, 1944) și T. Vianu (*Arta prozatorilor români*, 1941). Dacă Iorgu Iordan este un creator în domeniul stilisticii limbii române comune (stilistica lingvistică), T. Vianu este un creator în stilistica literară. Este de ajuns să amintim : *Cursul de stilistică*[3]

---

[1] Al. Graur, *Cum se studiază limba literară*, în „Limbă și literatură", III (1957), p. 130.

[2] Iorgu Iordan, *Lingvistica romanică*, Editura Academiei, 1962, p. 329.

[3] Biblioteca Academiei R. S. România are un rezumat litografiat, după notițele luate de studentul de atunci Valentin Lipatti.

ținut la Facultatea de filologie din București, volumele *Probleme de stil și artă literară* (1955), *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (1957), articolele publicate în revistele „Limba română" (1959), „Steaua" (1958), „Scrisul bănățean" (1958), la care se adaugă activitatea desfășurată la Institutul de lingvistică, unde a condus sectorul de limbă literară, activitate încununată de succes și concretizată în cele trei volume tipărite pînă în prezent de *Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea.*[1]

[1] Ediția Academiei, vol. I — 1956, vol. II — 1958. vol. III — 1962.

Scanned with OKEN Scanner

1. Genuri, specii şi subspecii literare. Criterii de clasificare

Principiul clasificării este comun tuturor disciplinelor ştiinţifice. Clasificarea răspunde nu numai unei necesităţi metodico-didactice, aceea de a stabili, după anumite criterii, o ordine în materialul studiat, în vederea perceperii şi însuşirii mai uşoare a noţiunilor, dar, în acelaşi timp, ea constituie un rezultat al investigaţiei ştiinţifice ; descoperirea tuturor formelor sub care se manifestă un fenomen oarecare duce, implicit, la formularea de definiţii deosebitoare, de natură să pună în lumină specificul fiecărei forme în parte.

Cînd vorbim despre literatură, în general, rămînem în sfera unei noţiuni mai mult sau mai puţin abstracte ; literatura se manifestă în forme concrete prin genuri şi mai cu seamă prin diferitele specii ale genurilor (odă, pastel, nuvelă, roman, comedie, dramă etc.). A nu ţine seamă în analiza literară de genul şi specia unei opere analizate înseamnă a sărăci cercetarea ştiinţifică de unele concluzii, acestea privind fie compoziţia, fie chiar fondul tematico-ideologic al acelei opere.

În estetica literară s-a impus, încă din antichitate, clasificarea operelor literare în cele trei genuri principale: *liric*, *epic* şi *dramatic*. Temeiul clasificării în genuri stă în *modul* de comunicare a ideii, a mesajului artistic. Scriitorul, în dezvoltarea temei, poate să-şi exprime ideile şi sentimentele *direct*, nemijlocit, comunicarea sa luînd forma unei confesiuni, sau *indirect*, prin meditaţia unor personaje surprinse în mişcare, părtaşe ale unor întîmplări povestite sau care pot fi reprezentate pe scenă, întîmplări care, după cum s-a arătat într-un capitol anterior,

Scanned with OKEN Scanner

constituie subiectul, cu cele două componente ale sale, acțiunea și conflictul. Operele literare în care conținutul de idei este exprimat direct, fără mijlocirea subiectului, aparțin genului liric, celelalte, a căror compoziție ia formă de subiect, fie de genul epic — dacă întîmplările sînt narate —, fie de genul dramatic — dacă aceste întîmplări se pot reprezenta pe scenă, constituindu-se ca subiect al unei piese de teatru.

Această sistematizare tripartită a literaturii și-a păstrat valabilitatea pînă astăzi, datorită stabilității celor trei modalități clasice de comunicare a ideii artistice. Este de adăugat însă că barierele dintre genuri, ca și dintre specii, de altfel, sînt mobile, ele îngăduind, uneori cu necesitate, simbioza elementelor lirice, epice și dramatice. Genul și specia unei opere sînt marcate, în astfel de situații, de elementele dominante, subordonatoare. *Scrisoarea III* de M. Eminescu este o creație lirică în totalitatea ei. Caracterul ei liric este determinat de accentele satirice din partea a doua a poeziei deși prima parte a operei — evocare a expansiunii otomane și a înfruntării dintre Mircea și Baiazid — are structura unui poem epico-dramatic.

La rîndul lor, genurile literare se împart în specii, iar acestea, cînd este cazul, în subspecii. Astfel, la genul dramatic deosebim ca specii tragedia, comedia și drama. În cadrul comediei se vorbește despre subspeciile ei : comedia de moravuri, de caracter, de intrigă etc. Dacă temeiul clasificării în genuri se află în cele trei posibilități de comunicare a conținutului — prin urmare, un criteriu raportat la expresie, la formă —, criteriile de clasificare în specii diferă de la un gen la altul, marcînd uneori deosebiri de fond, alteori deosebiri de formă. Diversitatea acestor criterii nu este întîmplătoare ; ea e dictată de caracterul specific al fiecărui gen în parte, adică de modalitatea de exprimare a conținutului.

Pentru creația lirică, a cărei caracteristică stă în comunicarea directă a conținutului de idei, criteriul clasificării în specii îl constituie natura fondului tematico-ideologic. Compartimentarea genului liric în : lirică *cetățenească, filozofică, intimă, peisagistă* se întemeiază pe criteriul tematic. Existența unor numeroase specii literare lirice, ca : oda, imnul, satira, pamfletul, epigrama, meditația, elegia, cîntecul și romanța, pastelul și idila se dato-

Scanned with OKEN Scanner

rește atît varietății tematice, cît mai cu seamă caracterului afectiv al ideilor exprimate : admirație și entuziasm în odă sau în imn, dispreț și ură în satiră sau în pamflet, melancolie în elegie etc.

Sistematizarea în specii a genului epic nu mai urmează însă criteriul tematico-ideologic, aplicat creației lirice. Comunicarea conținutului făcîndu-se indirect, prin intermediul narării unor întîmplări din viața unor personaje, elementul diferențial al clasificării operelor epice în baladă, poem, epopee, sau în schiță, nuvelă, roman, îl constituie extinderea și complexitatea acțiunii, cu numărul ei mai mic sau mai mare de personaje. Cu alte cuvinte, indicii acestei clasificări sînt subiectul și personajele, dimensiunile narațiunii, amploarea compozițională, — elemente de formă specifice imaginii literare epice. În schimb, cînd e vorba de subspecii (romanul *istoric, social, psihologic),* unghiul de vedere al clasificării este cel tematic.

În sfîrșit, în genul dramatic, diferențierea speciilor se face în concordanță cu trăsăturile caracteristice ale acestui gen literar. Similitudinea cu genul epic constă în exprimarea indirectă a conținutului de idei, prin mijlocirea subiectului și a personajelor. Spre deosebire de opera epică, elastică în ceea ce privește dimensiunile, opera dramatică are o extindere delimitată, „normată", ca durată de desfășurare, la răstimpul îngăduit unui spectacol de teatru. Pe de altă parte, în privința modului de expunere, pe primul plan stă dialogul, și nu narațiunea. Punctul comun de plecare al clasificării în specii, pentru ambele genuri, rămîne, evident, subiectul, cu cele două elemente componente, acțiunea și conflictul. Pe cînd în opera epică întinderea și complexitatea acțiunii determină constituirea unei anumite specii, în opera dramatică, conflictul este elementul ei definitoriu. De natura și rezolvarea conflictului depinde clasificarea pieselor de teatru în tragedii, comedii și drame. În conformitate cu categoria estetică în care se încadrează natura și rezolvarea conflictului dramatic, personajele, precum și situațiile în care ele apar pot fi, la rîndul lor, tragice sau comice. Subspeciile, însă, ca și cele ale genului epic, se diferențiază prin natura temei lor (dramă istorică, dramă socială, comedie de moravuri, comedie de caracter etc.).

Scanned with OKEN Scanner

2. Genul liric

Genul liric își trage numele de la cuvîntul de origine greacă λὐρα, instrument muzical cu coarde, cu care se acompaniau poeții în antichitate. Acest gen însumează toate operele literare (de obicei, în versuri), al căror specific constă în comunicarea directă a ideilor și sentimentelor. O poezie ca *Dorul* de Lucian Blaga este lirică, deoarece autorul își exprimă direct simțămintele — aici de intensă dragoste și totală dăruire :

Setos îți beau mireasma și-ți cuprind obrajii
cu palmele-amîndouă cum cuprinzi
în suflet o minune.
Ne arde-apropierea, ochi în ochi, cum stăm.
Și totuși tu-mi șoptești : „Mi-așa de dor de tine!"
Așa de tainic tu mi-o spui și dornic, parc-aș fi
pribeag pe-un alt pămînt.

Femeie,
ce mare porți în inimă și cine ești ?
Mai cîntă-mi înc-o dată dorul tău,
să te ascult
și clipele să-mi pară niște muguri plini,
din care înfloresc aievea veșnicii[1].

Cînd scriitorul se află în acord cu ideile și aspirațiile unei clase sau pături sociale, el își poate expune gîndirea și prin intermediul unui personaj reprezentativ pentru colectivitatea respectivă, fără ca prin aceasta opera literară să-și piardă caracterul liric. Procedeul este folosit, de exemplu, de Cezar Bolliac în *Clăcașul* sau de G. Coșbuc în *Noi vrem pămînt*, poezii asemănătoare și prin temă, și prin conținutul lor de idei, cea din urmă superioară însă ca realizare artistică. Ambii poeți își manifestă, prin glasul unui țăran exploatat, atît ostilitatea față de cei ce împilau, cît și identificarea cu aspirațiile de libertate și dreptate socială ale maselor țărănești.

[1] Lucian Blaga, *Poezii*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., 1966, p. 36.

Lirica populară

Lirica populară, ale cărei începuturi trebuie fixate în perioada străveche de formare a limbii și poporului român, cunoaște o mare bogăție de creații valoroase, care pot fi grupate, după fondul lor tematico-ideologic, în *doine* sau *cîntece, cîntece satirice, strigături* și *cîntece funerare.*

1) *Doina sau cîntecul.* Poezia lirică tipică folclorului românesc este *doina,* care în unele părți ale țării poartă numele generic de *cîntec.* Denumirea de „cîntec" se explică prin faptul că această specie lirică este nedespărțită de muzică, reminiscență a străvechiului sincretism. Melodia pe care se cîntă are o „arhitectură liberă" (Sabin V. Drăgoi), „o mișcare neregulată, în așa-numitul *tempo rubato*" (Tiberiu Brediceanu). În privința versificației, doinele, ca de altfel toate celelalte poezii populare, fie lirice, fie epice sau dramatice, sînt construite din versuri scurte, care nu depășesc numărul de 7—8 silabe, cu un ritm trohaic și rime (adesea asonanțe) alăturate.

Varietatea tematică și varietatea stărilor afective exprimate în doină determină marea diversitate de subspecii : doina de dragoste, de dor, de jale, doina cu caracter social din care fac parte : doinele de bir și sărăcie, de haiducie și de cătănie.

Iată o doină de bir și sărăcie, în care se reflectă condițiile nefericite de viață din trecut ale țăranilor lipsiți de pămînt :

Bată-te crucea, bogat,
Om bogat și fără sfat,
Ce mă porți prin sat legat,
Zici că birul nu ți-am dat ?
Toată iarna te-am rugat
Să mă iei la tine-argat :
Vorba nu mi-ai ascultat,
În seamă nu m-ai băgat.
Toată iarna am venit,
Toată iarna ți-am cerșit
Să-mi dai două-trei parale
Să iau mălăiaș și sare,
Că-mi mor copiii de foame,
N-am cu ce-i scoate din iarnă...

2) *Cîntecul satiric.* Alături de doină, *cîntecul satiric* este specia liricii populare prin care se biciuiesc defectele unor indivizi sau ale unei categorii sociale. În următoarele versuri sînt sati-

rizate lenea, nepăsarea și nepriceperea unor femei și ale unor bărbați :

S-ar ține mîndra de lume,
Da pînza nu o știi pune.
Cînd o fo' la nevedit[1]
Șepte babe-o trebuit.
Și cînd o fo' la rostat[2],
Fuga după babe-n sat.
Pînza lelii cea mai deasă
Ca fușteii[3] de la leasă ;
Pînza lelii cea mai rară,
Ca fușteii de la scară.
Săracu bărbatu-meu,
Toată lumea-o zis că-i rău,
Numa eu am zis că-i bun,
Face fînu la Crăciun,
Otava[4] la Bobotează
Și face căpiți pe gheață.

3. *Strigătura* sau *chiuitura*. O categorie foarte productivă a creației folclorice o constituie strigăturile sau chiuiturile, care, în Transilvania, se cunosc și sub numele de *zicături, chiote, strîgete, uituri, țăpurituri*. Strigătura este o poezie de mică întindere (de cele mai multe ori un catren), rostită în timpul dansului, la un ton mai înalt decît vorbirea obișnuită, fără a urma linia melodică a dansului, dar în ritmul acestuia—ceea ce duce la o recitare silabisită a cuvintelor ce compun versul și la marcarea unei pauze după fiecare vers „strigat". Conținutul strigăturii este variat; uneori ea are caracter satiric, ridiculizînd un defect moral sau fizic :

Asta-i mîndra cea voinică,
Doarme lîngă mămăligă ;
Mămăliga fierbe-n oală,
Ea cu somnu' se omoară.
Am un drăguț cît un ied,
Sare-n iarbă, nu-l mai văd,
Trag nădejde c-o mai crește
Cînd va prinde mîța pește.

Unele strigături conțin îndemnuri și comenzi la dans :

Vino mîndro-n joc la mine
Să jucăm o dată bine
Să jucăm, să ne-nvîrtim
Mîndro, să nu ne căim.

Cele mai multe strigături au însă un caracter erotic :

De cînd badea mi s-o dus
Negura pe deal s-o pus
Și pe deal și pe nuiele
Și pe sprîncenele mele.

---

[1] *a nevedi* — a trece firele urzelii prin ițe și spată.
[2] *rostat* — înfășurat (înfășurarea pînzei țesute pe sulul războiului).
[3] *fușteí* — fire.
[4] *otavă* — iarba care crește după ce s-a cosit o dată.

4) *Cîntecul funerar.* Sentimentul durerii capitale, provocat de pierderea prin moarte a unei fiinţe dragi, este prezent şi în lirica noastră, cu urme de vechi rituri, ca şi în lirica folclorică a celorlalte popoare. Poeziile cu acest caracter au denumirea generală de *cîntece funerare.*

Bocetul, o subspecie a cîntecului funerar, răspîndit atît la celelalte popoare romanice cît şi la cele slave şi germanice, a avut o largă circulaţie şi în folclorul obiceiurilor din ţara noastră. Această elegie populară, legată de ritualul înmormîntării, se cîntă pe melodii jalnice de către „bocitoare", fie la căpătîiul mortului, fie la mormîntul lui. În versurile de mai jos, durerea copleşitoare a supravieţuitorilor îşi găseşte expresia în hiperbola unei suferinţe universale, cosmice :

Plîngeţi şi voi, codrilor,
Mîndrelor pădurilor,
Plîngeţi şi voi, apelor,
Dimpreună pietrilor,
Plîngeţi dobitoacelor
Dimpreună lemnelor,
Plîngeţi munţilor
Şi voi mîndre văilor,
Plîngi, o, lună, şi tu, soare,
Cînd omul din lume moare,
Plîngeţi şi voi patru vînturi,
Din toate patru pămînturi.
Plîngi, o, lume, şi alină
Oara cu suspinuri plină,
Căci o stea iar a căzut
Şi din lume a trecut...

O subspecie a cîntecului funerar care aminteşte o foarte veche ceremonie de înhumare, necunoscută, se pare, altor popoare, este *Cîntecul bradului.* Se practică, în unele părţi ale ţării, la moartea unor tineri necăsătoriţi, simbolizînd o nuntă post-mortem. În convoiul mortuar, un cor format din fete cîntă, pe o melodie tristă, „Cîntecul bradului" :

Bradule, bradule,
Cin'ţi-a poruncit
De mi-ai coborît
De la loc pietros
La loc mlăştinos,
De la loc de piatră
Aicea, la apă?... etc.

În fruntea convoiului funerar, cinci flăcăi duc un brad mare, în care e arborată o basma neagră, bradul reprezentînd pe *mire ;* după corul fetelor, alţi patru tineri poartă un brad mic, de care este prinsă o basma colorată — acest brad reprezentînd pe mireasă. Ceremonia înhumării se sfîrşeşte cu aşezarea celor doi brazi la capul mortului.

Scanned with OKEN Scanner

Lirica scrisă sau cultă

a. Lirica cetățenească

Poeziile lirice scrise sau culte se împart, după temele dezvoltate, în patru categorii : lirică cetățenească, filozofică, intimă și peisagistă.

Lirica cetățenească e reprezentată de speciile care oglindesc aspecte din viața socială : oda, imnul, satira, pamfletul și epigrama.

Oda (de la cuvîntul grec ᾠδή = „cîntec") este poezia lirică în care se exprimă un sentiment de admirație. Poetul elogiază o personalitate, o colectivitate, o instituție, o faptă eroică sau un ideal. Poezia *Lui Eminescu,* în care A. Vlahuță face elogiul celui mai mare poet român, este o odă.

În *Odă ostașilor români,* admirația lui V. Alecsandri are ca obiect faptele eroice ale unei colectivități — ostașii români care au luptat în 1877—1878 pentru independența lor națională. În oda sa *Închinare,* M. Beniuc elogiază pe eroii ceferiști de la atelierele Griviția (1933).

Cultivată din cele mai vechi timpuri ale artei literare, această specie lirică s-a impus mai ales prin *Odele triumfale* ale poetului elin Pindar (c. 521—c. 441 î.e.n.), închinate atleților biruitori în întrecerile sportive ale Greciei antice. În literatura latină, cîntecele de laudă au căpătat strălucire prin odele lui Horațiu (65—8 î.e.n.). Reprezentanți de seamă ai odei în literaturile moderne sînt Fr. Schiller, A. S. Pușkin, V. Hugo.

Imnul (de la cuvîntul grec *hymnos,* „cîntec de biruință") este o specie a liricii cetățenești apropiată de odă. În antichitate, la vechii greci, cînd s-a constituit ca specie lirică, *hymnos* era un cîntec de preamărire a zeilor sau a unor eroi legendari. Cu timpul, termenul a ajuns să denumească o poezie care se cîntă pe o anumită melodie și în care se exprimă sentimentul de solidaritate al unei colectivități sociale sau naționale, unitatea de idealuri, de voință și de acțiune a acestei colectivități. Imnul are un puternic caracter mobilizator, calitate cu atît mai mult

Scanned with OKEN Scanner

sporită de faptul că, fiind însoţit de muzică, poate fi cîntat, în cor, de mari grupuri de oameni. Astfel de poezii sînt *Imnul de stat al Republicii Socialiste România, Internaţionala,* imnul muncitorilor din întreaga lume, scris de luptătorul comunard Eugène Pottier, *La Marseillaise,* imnul naţional francez, cu muzică şi versuri compuse în 1792 de Rouget de Lisle etc.

Satira (de la cuvîntul latin *satira)* este poezia lirică în care sînt demascate şi biciuite aspecte negative din viaţa şi activitatea unor indivizi sau categorii sociale. Ca şi oda şi imnul, satira datează din antichitate şi este ilustrată, în literatura latină, de Horaţiu şi Juvenal (c. 60—140). În epoca modernă sînt remarcabile satirele lui Boileau, din literatura franceză a secolului al XVII-lea.

În literatura română, lirica satirică e reprezentată de opera lui Gr. Alexandrescu, M. Eminescu, Al. Macedonski, T. Arghezi. În afară de cunoscuta *Satiră—Duhului meu,* Gr. Alexandrescu a scris şi alte satire valoroase, ca : *O profesiune de credinţă, Cometei anonsate pentru 13 iunie, Răspunsul cometei.* În ultimele două poezii, scriitorul satirizează pe guvernanţii timpului care, după revoluţia de la 1848, băteau pasul pe loc, fără vreo speranţă să pună ceva în practică din reformele sociale promise înainte de revoluţie. Adresîndu-se cometei, a cărei ciocnire posibilă cu pămîntul fusese anunţată pentru 13 iunie 1857 — de unde şi titlul satirei — poetul îi solicită clemenţa, în numele guvernanţilor, cu amară ironie :

Cometă cu lungi coade, însă cu scurtă minte,
De ce vrei să arzi globul ce noi îl locuim ?
El drept, mult nu plăteşte, dar tot avem cuvinte
Viaţa-i păcătoasă cîtva să prelungim.

. . . . . .

Căci noi avem de lucru în Ţara Românească :
Legi vechi şi ruginite avem să le-nnoim ;
Regulamentul multe are să pătimească,
De ne-or lăsa în pace, aşa precum dorim,

De eşti tu executor înaltelor decrete,
Mai dă-ne un mic termen de zece mii de ani,
Să ne-ndreptăm puterea, să ne spălăm de pete,
Să nu cădem în iaduri pe gheare de satani.

În *Răspunsul* ei, cometa se arată înduplecată, la cererea poetului, comunicîndu-i că este de acord cu „micul" termen de zece mii de ani — păsuire pentru îndreptarea stărilor de lucruri existente.

Pamfletul (de la cuvîntul francez *pamphlet)* este o specie mai recentă a liricii cetățenești, cu puternice accente satirice, prin care scriitorul stigmatizează o persoană, o instituție, o pătură sau o clasă socială. Spre deosebire de satiră, pamfletul poate fi scris și în proză, nu numai în versuri. Pe de altă parte, pe cînd în satiră atacul are, de obicei, un caracter general, impersonal și chiar indirect (Gr. Alexandrescu simulează o satirizare a propriului său „duh", în realitate criticînd societatea vremii), în pamflet atacul se îndreaptă direct asupra obiectivului, scriitorul recurgînd la violențe de limbaj, neobișnuite în alte compoziții literare.

În literatura noastră au scris pamflete D. Bolintineanu, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale, N. D. Cocea, Geo Bogza ș.a. Cel mai de seamă reprezentant în literatura română contemporană este Tudor Arghezi, care a scris un mare număr de pamflete, unele în versuri, ca cele din ciclul *1907*, altele în proză, ca cele publicate în revista editată chiar de scriitor *„Bilete de papagal"* (apărută în trei serii : 1928, 1937 și 1944). Pamfletul *Baroane*, publicat de T. Arghezi într-un cotidian, în anii celui de-al doilea război mondial (1943), împotriva reprezentantului Germaniei hitleriste la București (baronul von Killinger), a avut ca urmare internarea scriitorului în lagărul de la Tîrgu-Jiu.

Epigrama (de la cuvîntul grec ἐπίγραμμα „inscripție") denumea, la vechii greci, în conformitate cu sensul primar al cuvîntului, o scurtă *inscripție* pe monumente, coloane, morminte, vase și alte obiecte. Scrise în versuri sau în proză, aceste „epigrame" aveau, în genere, un conținut epic sau elegiac. Ceva mai tîrziu, termenul a căpătat un sens nou, acela de scurtă poezie lirică (un catren, de obicei), cu caracter satiric, în care se ironizează defectele morale sau fizice ale unei persoane sau ale unei categorii de oameni. Din valoarea semantică anterioară, cuvîntul n-a mai păstrat decît ideea de exprimare concentrată, lapidară, aplicată însă unui conținut și unei destinații cu totul diferite.

Scanned with OKEN Scanner

Sînt celebre, în literatura universală, epigramele lui Marțial, poet latin din secolul I al erei noastre. Iată una din epigramele lui Marțial, în traducerea poetului Tudor Măinescu :

UNUI PLAGIATOR

Poemul ăsta, Fidentine,
Îl recunosc, e scris de mine ;
Dar îl citești atît de rău,
C-a început să fie-al tău[1].

Clément Marot, Lessing, Voltaire, Antioh Cantemir, A. S. Pușkin sînt alți reprezentanți ai epigramei în literatura universală. Dintre epigramiștii de seamă ai literaturii noastre amintim pe Cincinat Pavelescu, George Ranetti, Radu Rosetti, Tudor Măinescu. O epigramă de Cincinat Pavelescu adresată „unui confrate obscur" suna astfel :

Un scriitor necunoscut
O epigramă mi-a făcut ;
Ca să-mi răzbun pe autor,
Eu voi citi-o tuturor[2].

b. Lirica filozofică

Lirica filozofică este ecoul afectiv al unor probleme pe care le pun existența lumii, universul, sensurile și condițiile destinului uman, asupra cărora poetul a meditat profund. De aici și denumirea de *meditație* ce se dă unei poezii lirice în care gîndirea artistică transpune, în imaginea literară, idei și concluzii ale gîndirii filozofice.

---

[1] Marțial, *Epigrame*, trad. de Tudor Măinescu. E.L.U., 1961, p. 53.
[2] Cincinat Pavelescu, *Epigrame*, prefață și îngrijire de ediție de Tudor Măinescu, Editura tineretului, 1966, p. 31.

Dintre poeziile cu formă fixă, *glosa* și *gazelul*, îmbrăcînd, de obicei, un conținut sentențios, axiomatic, paremiologic, s-au dovedit mai adecvate meditației :

Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi și nouă toate ;
Ce e rău și ce e bine
Tu te-ntreabă și socoate...

(Eminescu, *Glossă)*

Picurii cu strop de strop
Fac al mărilor potop —

Zilnic cîte-un spic adună
Și-n curînd tu ai un snop.

(G. Coșbuc, *Gazel).*

Meditațiile de mare întindere, cu o amplă dezvoltare a fondului tematico-ideologic, cum este, de pildă, *Memento mori,* de M. Eminescu, poartă numele de *poeme filozofice.*

Ca specie consolidată, meditația este o creație a timpurilor moderne, mai precis, a epocii preromantice și romantice. În terminologia literară, numele acestei specii s-a impus mai ales prin *Méditations poétiques* (1820) și *Nouvelles méditations poétiques* (1823) ale lui Lamartine. Lirica filozofică este ilustrată, în literatura universală, și de opera lui Gray, Young, Leopardi, Lermontov. În lirica noastră, începînd cu V. Cîrlova și Iancu Văcărescu, meditația a fost una dintre speciile preferate, fapt confirmat de opera lui Grigore Alexandrescu, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Panait Cerna, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, George Călinescu.

În *Scrisoarea I* de M. Eminescu, o genială imagine poetică a condiției umane proiectate pe fundalul imensității cosmice, starea de profundă meditație — notă dominantă în complexitatea acestei compuneri — e întregită de puternice accente de odă și satiră. Iată începutul poemului, în care ideea filozofică — egalitatea întregii umanități în fața naturii și a morții, în ciuda ine-

Scanned with OKEN Scanner

galității sociale — e sugerată de contemplarea peisajului selenar :

Cînd cu gene ostenite sara suflu-n lumînare,
Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,
Căci perdelele-ntr-o parte cînd le dai, și în odaie
Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,
Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate
De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.
Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci ;
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară !
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate !
Cîte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,
Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți !
Și în cîte mii de case lin pătruns-ai prin feresti,
Cîte frunți pline de gînduri, gînditoare le privești !
Vezi pe-un rege ce-mpînzește globu-n planuri pe un veac,
Cînd la ziua cea de mîne abia cuget-un sărac...
Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,
Deopotrivă-i stăpînește raza ta și geniul morții.

În versurile intitulate *Pămîntul,* George Călinescu meditează asupra transformărilor dialectice din natură, a permanentelor schimbări dintre regnuri, dintre materia însuflețită și cea neînsuflețită :

Cal, leopard, urs alb, ren, crin de baltă
Topiți sînt laolaltă.
Tezaur, garoafă, șarpe, huhurez
Sînt în același miez.

Tu n-ai luciri de vis, crepusculare,
Adîncurile clare,
Substanță ești din haosul cimeric,
Un cheag de întuneric.

Dar ții în sîn o arșiță ciudată
Din care deodată
Înfăptuiești a spețelor Idee,
Păuni și orhidee.

Oedip bătrînul cu privirea oarbă
A fost de-a rîndul iarbă,
Pin, grîu, scaet, lalea, gîndac, omidă
Și acum e cărămidă.

c. Lirica intimă

Lirica intimă grupează poeziile care dau expresie variatelor sentimente personale ale omului : bucuria, tristețea, nostalgia, dragostea, prietenia etc. Arta autorului de lirică intimă stă în capacitatea de a da sentimentelor sale personale vibrația unor sentimente general umane, de a le obiectiva.

Elegia (de la cuvîntul grec ἐλεγεία , „plîngere", „jale") este expresia lirică a tristeții, a melancoliilor apăsătoare, generate de diferite împrejurări ale vieții : spulberarea unei speranțe, a unui ideal, regretul pentru o fericire apusă, depărtarea de patrie, despărțirea sau pierderea unei ființe iubite, gîndul morții etc.

La anticii greci și romani, termenul avea o semnificație mai largă, calificînd o anumită structură prozodică, și anume așezarea strofică în distihuri formate dintr-un hexametru și un pentametru, indiferent de timbrul afectiv al conținutului. Conform etimologiei și cu înțelesul care se dă astăzi cuvîntului, poetul latin Ovidiu, îndureratul exilat de la Tomis, și-a scris celebrele sale *Tristia*. Epoca Renașterii înscrie numele lui Petrarca (poeziile în care deplînge moartea Laurei), iar secolul al XVI-lea, al „Pleiadei" franceze, dă strălucire elegiei prin versurile lui Ronsard. Eclipsată în secolul al XVII-lea, dominat de rigorile clasicismului, epocă în care doar Malherbe și La Fontaine au scris cîteva poezii elegiace, specia de care vorbim se dezvoltă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd romanticii o cultivă cu frenezie. Goethe, Lenau, Victor Hugo, Alfred de Musset, Byron, Pușkin sînt reprezentanți notorii ai elegiei.

Ca și meditația, elegia a fost una dintre speciile preferate ale liricilor noștri, de la V. Cîrlova și Gr. Alexandrescu, pînă la Șt. O. Iosif și G. Bacovia. Între elegiacii literaturii naționale și universale, Eminescu se prenumără cu numeroase capodopere, cum sînt : *Mai am un singur dor, Melancolie, Despărțire,* sonetele *Trecut-au anii, Cînd însuși glasul* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Eminesciană, ca temă și fond de emoții, este elegia *S-aștept ?* de T. Arghezi, și totuși argheziană prin noutatea specifică a imaginilor :

S-aștept să vie viața cu coșurile pline
Și să-mi aștearnă daruri din zări pînă la mine ?
S-aștept în noaptea goală s-aud suind un pas
De prieten fără nume, străin și fără glas ?
Cu aripi adormite în dimineața lunii
S-aștept să mi se-ntoarcă în streașină lăstunii ?
S-aștept poate-amintirea să-și mai încerce cheia
La poarta dintre dafini, s-aștept cumva scînteia
Luminilor pierdute în pulbere și scrum ?
La mine nu mai urcă de-a dreptul nici un drum ;
De-abia o cărăruie, o dîră ca de fum.
Nu intră nici o ușă, n-am prag, n-am pălimar.
Doar stelele se-ngînă cu noaptea-ntr-un arțar.
Ce să aștept să vie și ce să înțeleg,
Cînd peste mine timpul se prăbușește-ntreg ?

Cîntecul și *romanța* sînt, dacă nu unul și același tip de creație lirică, oricum două specii foarte înrudite. Se numește *cîntec* o poezie de mică întindere în care se exprimă, într-o formă simplă, concisă, cristalină, un sentiment de obicei de dragoste, nu lipsit de umbra unei ușoare melancolii. Poezia *La primăvară* de Otilia Cazimir este un cîntec :

Cu păsările toamnei de acum,
Îți pleacă sufletul nebun la drum.
Și eu rămîn, că mie nu mi-e frică
De vînt ursuz, de neguri și de ploi.
Rămîn : cînd te-i întoarce înapoi,
Să mă găsești, cum își găsește-o rîndunică
În fiecare-april căsuța mică
Sub streașină la noi...[1]

Prin *romanță* se înțelege astăzi un cîntec de dragoste, tandru sau melancolic, împărțit în cuplete, uneori cu un refren, versurile cîntîndu-se pe o melodie compusă anume, purtînd și ea numele de romanță.

[1] O. Cazimir, *Poezii*, E.P.L., 1964, p. 180

Cuvîntul de origine spaniolă *(romance)* era folosit în Evul mediu cu alt sens decît cel arătat. Romanţele populare spaniole erau de fapt nişte poeme epice, în care se consacra amintirea unui fapt istoric sau cavaleresc, se glorificau faptele emoţionante ale unui erou, ca Bernard del Carpio, Fernando Gonzales sau vestitul Cid Campeador, culegerile acestor poeme numindu-se *romanceros*. Cu alte cuvinte, aceste producţii epice erau, la spanioli şi la alte popoare din sudul Europei, ceea ce erau baladele la multe popoare din nord, sau cîntecele bătrîneşti din folclorul românesc.

În lirica noastră, poezii ca *Steluţa* lui V. Alecsandri, *Pe lîngă plopii fără soţ* şi *De ce nu-mi vii,* ale lui M. Eminescu, *Pe lîngă boi* de G. Coşbuc, *Bătrîni* de O. Goga, unele din *Romanţele pentru mai tîrziu* ale lui I. Minulescu, atît de populare încît au devenit aproape anonime, larg răspîndite prin melodiile pe care s-au cîntat şi se cîntă. Cine n-a auzit cîntîndu-se următoarele versuri ale lui Eminescu :

Vezi, rîndunelele se duc,
Se scutur frunzele de nuc,
S-aşează bruma peste vii —
De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?

d. Lirica peisagistă

Lirica peisagistă grupează poeziile în care conţinutul de idei este sugerat de natură, de frumuseţea şi variaţia peisajului. *Pastelul* şi *idila* sînt specii care aparţin liricii peisagiste.

Tema pastelului este zugrăvirea unui tablou din natură, evocat de poet o dată cu exprimarea emoţiilor ce le-a trăit în faţa peisajului.

Cuvîntul italian *pastello,* derivat din *pasta* (pastă), numeşte acel creion colorat făcut din pigmenţi pulverizaţi, amestecaţi cu alb de plumb sau cu talc şi încorporaţi cu ajutorul unei soluţii de gumă arabică. Prin extindere, numele s-a dat, în pictură, şi tabloului executat cu astfel de creioane. Este de reţinut că, în terminologia literară, Vasile Alecsandri este cel care a introdus şi a impus cuvîntul, folosindu-l, prin analogie, pentru „pastelurile" sale — imagini picturale ale peisajului naţional *(Iarna, Miezul iernii, Sania, Concertul în luncă, Malul Siretului, Lunca din Mircești* etc.).

Scanned with OKEN Scanner

În literatura noastră, elemente de pastel apar înainte de V. Alecsandri, la Iancu Văcărescu, V. Cîrlova, Ion Heliade Rădulescu. Ca specie în sine, așa cum s-a constituit prin creația lui V. Alecsandri, pastelul românesc își continuă în mod strălucit tradiția cu George Coșbuc (*Iarna pe uliță, Noapte de vară, Vara, În miezul verii* etc.), apoi cu Șt. O. Iosif, G. Topîrceanu, Ion Pillat.

Pastelul *În vie* de Ion Pillat, un model de compoziție concentrată (patru catrene) impresionează prin varietatea de imagini concret-sensibile (vizuale, auditive, olfactive), care dau viață unui colorat tablou de toamnă de pe valea Argeșului, și prin finețea cu care poetul transmite sentimentul de nostalgie trezit de contemplarea peisajului evocat :

Tot mai miroase viea a tămîios și coarnă,
Mustos a piersici coapte și crud a foi de nuc...
Vezi, din zăvoi sitarii spre alte veri se duc ;
Ce vrea cu mine toamna, pe dealuri de mă-ntoarnă ?

Nu e amurgul încă, dar ziua e pe rod
Și soarele de aur dă-n pîrg ca o gutuie.
Acum — omidă neagră — spre poama lui se suie
Tîrîș, un tren de marfă pe-al Argeșului pod.

Cu galben și cu roșu își coase codrul iia.
Prin foi lumina zboară ca viespi de chihlibar.
O ghionoae toacă într-un agud, și rar
Ca un ecou al toamnei răspunde tocălia...

S-a dus. Și iarăși sună... și tace. Dar aud
— Ecou ce adormise și-a tresărit deodată —
În inimă cum prinde o toacă-ncet să bată,
Lovind în amintire ca pasărea-n agud.[1]

Idila (de la cuvîntul grec εἰδυλλιον și lat. *idyllium*, care însemna „mic tablou", „mică bucată") este o specie înrudită cu pastelul și care are, de obicei, o temă peisagist-erotică, zugrăvind, cu optimism și idealizat, scene din viața omului rustic, a păstorului și agricultorului, scene ce se desfășoară în mijlocul naturii.

[1] Ion Pillat, *Poezii*, vol. II, Editura Fundațiilor, 1944, p. 277.

Scanned with OKEN Scanner

Idila face parte din familia poeziei *bucolice* (de la gr. βουκόλος, care însemna „păstor"), alături de *eglogă* și *pastorală*. La vechii greci, „mica poemă" care era idila nu avea întotdeauna o temă pastorală. Între cele 32 de idile ale lui Teocrit, de pildă, poet al antichității grecești, considerat drept creatorul acestei specii lirice, se află și poezii cu altă tematică. La moderni, însă, care au luat ca model *Bucolicele* lui Virgiliu, idila a devenit o poezie în sensul definiției date mai sus, adică o poezie pastorală. Ronsard la francezi, Goethe la germani, Tennyson la englezi, V. Alecsandri, G. Coșbuc la noi au intrat, prin creația lor, în antologia idilei. Primul volum de poezii al lui G. Coșbuc se și intitulează *Balade și idile* (1893).

Un exemplar clasic de idilă este *Păstorița* lui G. Coșbuc :

Umbre mari răsar pe cale,
Ziua moare după culmi ;
De pe coastă, pe sub ulmi
Se coboară mieii-n vale.
Obosit și blînd popor !
Și, cîntînd, pășește-agale
O copilă-n urma lor.
— Noapte bună, soare sfînt,
Pînă mîne ! Noapte bună !
Mîne iar vom fi-mpreună,
Tu să rîzi și eu să cînt.
Mîne pînă-n zori te scoală,
Adă flori de-argint în poală
Și le-așterne pe pămînt !

Și, murind, întinerește
Soarele de dragul ei,
Și-o cunună de scîntei
El prin păr i le-mpletește :
— „Mîne, dacă n-oi veni,
Păru-n apă ți-l privește,
Dor de mine de-ți va fi !
Și-i va fi de soare dor !
Mîne, blonda păstoriță,
Despletind a ei cosiță
Toată ziua la izvor,
Va privi cu drag la plete
Pline de-aur ce i-l dete
Soarele ascuns sub nor.

Poemul în proză

Creația lirică este, de obicei, o compunere în versuri. În afară de pamflet, care cunoaște și haina prozei, toate speciile genului liric despre care s-a vorbit mai sus sînt scrise în versuri. Muzicalitatea obținută prin folosirea ritmului, a rimei și a celorlalte elemente de versificație contribuie, în bună măsură, la sensibilizarea ideilor, la mărirea forței expresive a comunicării directe, lirice.

Sînt mai rare cazurile poeților care au compus *poeme în proză*, adică opere lirice în care imaginile sînt construite numai cu aju-

Scanned with OKEN Scanner

torul epitetelor, tropilor și figurilor de stil, fără implicarea procedeelor clasice de prozodie. Stilul bogat metaforic, însă, precum și ritmica frazelor, ca urmare a unei anumite orînduiri a cuvintelor, asigură poemului în proză specificul creației lirice și îl apropie de poeziile scrise în versuri libere.

Istoria literară franceză îl consideră pe Baudelaire drept creator al acestei specii lirice, prin ale sale mici poeme în proză din volumul *Le spleen de Paris*. În literatura română, A. Russo introduce mai de timpuriu poemul în proză *(Cîntarea României)*. Au mai scris poeme în proză Alexandru Macedonski, Ștefan Petică, D. Anghel ș.a.

*

S-a arătat în partea introductivă a acestui capitol că barierele dintre specii, ca și cele dintre genuri, sînt mobile în măsura în care (ne referim acum la speciile genului liric) confesiunea poetică implică stări afective mai complexe, mai bogate în nuanțe. De îndată ce se ivește o astfel de simbioză între specii, o poezie ca *Anul 1840*, de Gr. Alexandrescu poate fi calificată drept „odă filozofică", alta, ca sonetul *Veneția* de M. Eminescu, drept „meditație elegiacă".

Acest aspect sub care apare uneori creația lirică este mai evident în *epistolă* sau *scrisoare*, compoziție mai amplă, în care fluxul liric se alimentează dintr-o complexitate tematică și ideologică. Este cazul, în literatura noastră clasică, al *Epistolelor* lui Gr. Alexandrescu și al *Scrisorilor* lui Eminescu. Prin problematica densă și varietatea reacțiilor afective conținute, astfel de poezii depășesc limitele unei anumite specii și chiar ale unui anumit gen literar.

În *Epistolă către Iancu Văcărescu*, Gr. Alexandrescu, prin cuvintele de laudă adresate înaintașului și mentorului său în arta poeziei, dă scrierii sale caracter de odă, dar, în același timp, poetul *meditează* asupra artei pe care o slujește, analizîndu-și propriul său proces de creație. *Scrisoarea I* de Eminescu, o meditație prin excelență, conține dezvoltate părți de odă și de pastel (evocarea peisajului nocturn, dominat de „stăpîna mării"), precum și de satiră (raportul între omul de știință și „lumea mică"). *Scrisoarea III*, cum se amintea mai sus, e alcătuită din două părți : partea întîi, în care este slăvit trecutul de luptă al

poporului nostru, are caracterul unei ode închinate patriotismului, luptei pentru independența țării, odă realizată însă cu elemente epice și dramatice ; partea a doua este una dintre cele mai vehemente satire politice din lirica noastră, satiră cu unele violențe de limbaj care amintesc pamfletul.

Structura aceasta complexă — în sensul întrepătrunderii de genuri și specii — este și mai frecventă în poezia actuală (poemele lui T. Arghezi, *1907, Cîntare omului,* sau ale lui Eugen Jebeleanu, *Bălcescu, Surîsul Hiroshimei* etc.).

3. Genul epic

Genul epic cuprinde totalitatea creațiilor populare și culte, în versuri sau în proză, care folosesc narațiunea ca modalitate principală de transmitere a mesajului artistic.

Epica populară în versuri

a. Balada populară (cîntecul bătrînesc)

Balada populară sau cîntecul bătrînesc este poezia epică populară în care se povestesc întîmplări neobișnuite, legate mai cu seamă de tradiții istorice sau populare.

Balada a fost la origine un cîntec de dans — de unde și denumirea —, provensalul *ballata* și italianul *ballada* provenind din verbele *ballar* (provens.) și *ballare* (it.), care înseamnă în ambele limbi „a dansa". Cu timpul, caracterul liric al acestui cîntec de dans s-a transformat, în versurile lui introducîndu-se, în evul mediu, elemente narative de origine cultă, cavalerească. Este astăzi dovedit că ceea ce a apărut la un moment dat în Italia sau în Germania, în Franța sau în Anglia, ca baladă populară a fost inițial o creație cultă și a circulat în scris. Așa se explică manierele galante, cavalerești, ale eroilor, atmosfera de curte proprie baladelor occidentale. Fiind pe gustul maselor, multe din aceste balade au intrat în circuitul oral, autorii lor pierzîndu-se în anonimat.

Scanned with OKEN Scanner

Cea dintîi culegere de balade populare a fost publicată în Anglia de Thomas Percy : *Reliques of ancient english poetry, consisting of old heroic ballade songs and other pieces, of our earlier poets,* 1765 (Relicve de poezie engleză veche, constînd din vechi balade eroice și alte bucăți ale poeților înaintași).

În Orient, balada are origini strict folclorice. La ruși, *bîlinele* sînt producții populare ce cîntă faptele vitejești ale unor eroi ai maselor. La noi, cîntecele bătrînești (cu sensul de cîntece vechi) sînt și ele creații populare.

Principalele subspecii ale baladei populare sînt : balada istorică, balada haiducească și balada păstorească.

Balada istorică

Balada istorică păstrează amintirea unui personaj sau a unui eveniment istoric. Impresionat de împrejurările tragice în care au luat sfîrșit domnia și viața lui Brîncoveanu, poetul anonim creează o poezie narativă de o deosebită forță emoțională, balada *Constantin Brîncoveanul,* cunoscută în mai multe variante, mai valoroasă fiind cea din colecția lui V. Alecsandri. Principala cauză a demiterii și uciderii la Constantinopol a nefericitului domn este averea-i fabuloasă, jinduită de sultan și vizir :

De averi ce tot strîngea
Sultanul se îngrijea
Și de moarte-l hotăra
Căci vizirul îl pîra.

Brîncoveanu este ridicat și dus la Constantinopol împreună cu cei trei coconi (în realitate, domnul a avut patru feciori, care — toți — i-au împărtășit soarta) :

Pe toți patru mi-i prindea
Și-i ducea de-i închidea
La Stambul, în turnul mare,
Ce se-nalță lîngă mare.

Fostul domnitor este acuzat de nesupunere și hainie:

— Brîncovene Constantin,
Boier vechi, ghiaur hain!
Adevăr e c-ai chitit,
Pînă-a nu fi mazilit,
Să desparți a ta domnie
De-a noastră-mpărăție?
Că de mult ce ești avut
Bani de aur ai bătut
Făr-a-ți fi de mine teamă,
Fără-a vrea ca să-mi dai seamă!

Sultanul îi oferă posibilitatea de a se salva, dar cu prețul unei inacceptabile convertiri :

De ți-e milă de copii
Și de vrei ca să mai fii,
Lasă legea creștinească
Și te dă-n legea turcească.

Refuzul demn și categoric al lui Brîncoveanu declanșează urgia. Este nevoit să asiste îngrozit, dar neclintit în hotărîrea sa de a-și păstra credința, la decapitarea, pe rînd, a nevinovaților coconi. Martiriul se sfîrșește cu jupuirea de viu a Brîncoveanului, într-o viziune infernală :

Trupu-i de piele jupea,
Pielea cu paie-o-mplea,
Prin noroi o tăvălea
Și de-un paltin o lega
Și rîzînd așa striga :
Brîncovene Constantin,
Ghiaur vechi, ghiaur hain !
Cască ochi-a te uita
De-ți cunoști tu pielea ta.

Alte balade istorice : *Aga Bălăceanu, Tudor Vladimirescu* etc.

Balada haiducească

Balada haiducească narează fapte din viața acelor țărani răzvrătiți care, luînd calea codrului, luptau împotriva boierimii rapace.

În balada *Pintea viteazul*, cîțiva haiduci sub conducerea lui Pintea se prezintă la curtea bogatului Balint spre a-i lua banii, dar acesta pune la cale în ascuns prinderea cetei. Pintea află la timp, îl leagă fedeleș pe Balint și-l ia în codru, fixîndu-i ca preț al răscumpărării :

Un butoi de vin
Cu gălbiori plin,
Un butoi umflat
Cu bani încărcat [1].

Banii se vor întoarce la oamenii în suferință, la cei ce îndurau tragica exploatare, zugrăvită de poetul anonim în culori de un impresionant realism :

Boierii iau și zeciuială,
Din cinci oi, o meală ;
Din zece vaci bune,
Una lor rămîne ;
Iar din zece capre,
Brînza-a patra parte ;

[1] *Antologie*, p. 405.

Din zece gîști grase,
Una lor pe measă ;
Găini dacă ai,
Lor încă le dai ;
Iar din puii lor,
Duci și domnilor,
. . . . . .
Iau ei și cenușă,
Trei mesuri de ușă,
Porțion de-l bun
Să facă sopon.

Iară lucrul lor
E-al românilor.
Românii le ară,
Le duc lemne-n cară,
Românii le grapă,
Românii le sapă,
Românii cosesc,
Românii-mblătesc
Lucrul lor îl gată
Fără nici o plată![1]

Haiducul este deopotrivă un împărțitor de dreptate și un educator. Mărinimos, Pintea cruță viața bogatului, cu condiția ca acesta să-și modifice comportarea față de săracii de pe pămînturile lui :

Acum poți torna
La moșia ta,
Dară ce-ai făcut,
Să nu faci mai mult.

Iobagi să nu bați,
Dijmă să nu luați,
Căci de-așa va fi,
Altmintre-oi griji![2]

Balada păstorească

Balada păstorească evocă evenimente sau fapte neobișnuite din viața ciobanilor. În balada *Dolca*, de exemplu, păstorul Costea, întîlnind pe Fulga,

Necăjit și obosit
De trei zile flămînzit,

îl trimite la stînă să-și aleagă acolo

Trei mioare de frigare
Și-ncă una de căldare
Ca să-i fie de prînzare[3]

Este un impresionant gest de omenie, căruia Fulga înțelege să răspundă dușmănos, furînd oile rămase fără stăpîn și rănind pe

---

[1] *Op. cit.*, p. 403 — 404.
[2] *Ibidem*, p. 407.
[3] *Ibidem*, p. 256.

Scanned with OKEN Scanner

Dolca, cel mai credincios dintre cîinii lui Costea. Acesta își face singur dreptate :

Și cum sta și-l judeca,
Inima i-o despica
Și Dolcăi o arunca,
Iară Dolca n-o mînca :
Inima de vînzător
E venin otrăvitor.

Deznodămîntul corespunde spiritului justițiar al poporului.

Balada păstorească reflectă, în același timp, legăturile ciobanului cu natura. Ele sînt atît de puternice, atît de intime, încît portretul păstorului din *Mioriţa* este materializat cu ajutorul unor elemente ale naturii :

Mustăcioara lui
Spicul grîului ;
Perișorul lui
Pana corbului ;
Ochișorii lui
Mura cîmpului...

Cu spectrul morții în față, ultima dorință a ciobanului este de a fi înmormîntat în mijlocul naturii :

În dosul stînii
Să-mi aud cînii.

Ideea contopirii depline a omului cu natura, în viață și după moarte, domină întreaga baladă păstorească *Mioriţa,* despre care Mihail Sadoveanu spunea : „În toată structura ei, această baladă unică este așa de artistică, plină de o simțire așa de înaltă pentru natura eternă, încît eu o socotesc drept cea mai nobilă manifestare poetică a neamului nostru“[1].

b. Legenda

Legenda este creația populară în versuri sau în proză prin care se explică în mod fantastic geneza unui obiect sau a însușirilor lui caracteristice.

Una dintre cele mai cunoscute legende în versuri este *Mănăstirea Argeșului,* din culegerea lui V. Alecsandri. Această legendă încearcă să răspundă la două întrebări : 1) de ce Argeșul este

[1] M. Sadoveanu, *Poezia populară,* în *Evocări,* E.S.P.L.A., p. 16.

cea mai frumoasă mănăstire din Țara Românească și 2) cum a luat naștere fîntîna din imediata apropiere a mănăstirii.

Plasînd acțiunea în vremea lui Negru-vodă, legenda povestește că, după alegerea locului, domnitorul a poruncit celor zece zidari să-i construiască

Mănăstire-naltă
Cum n-a mai fost altă.

Meșterii, conduși de Manole, se apucă de lucru, dar ceea ce realizau ziua, se dărîma noaptea. Ca să poată termina construcția, Manole își zidește soția. Cînd mănăstirea este gata, domnitorul vine s-o admire, dar în loc să-și arate recunoștința față de constructorii ei, pune să se ridice scările și schelele, lăsîndu-i să putrezească pe acoperișul bisericii. Domnitorul se temea ca meșterii să nu zidească o mănăstire mai frumoasă decît Argeșul.

Pentru a explica existența unei fîntîni din preajma bisericii, legenda adaugă că zidarii și-au făcut aripi de șindrilă, dar, aruncîndu-se din înălțimea la care se aflau, și-au zdrobit trupurile de pămînt. În locul unde a căzut Manole a apărut

O fîntînă lină
Cu apă puțină,
Cu apă sărată,
Cu lacrimi udată!

La baza acestei puternice narațiuni stă o foarte veche credință superstițioasă, după care, pentru a asigura trăinicia unei construcții, este necesară jertfirea unei ființe umane. Motivul sacrificiului legat de înfăptuirea unei construcții se găsește în folclorul tuturor popoarelor, fiind vorba fie de zidirea unui om sau a unui animal, fie de zidirea doar a umbrei unui om. Trebuie precizat că în aria sud-est europeană această credință, universal folclorică, a fost productivă în domeniul creației epice atît la români cît și la greci, sîrbi, albanezi, bulgari și maghiari, la popoarele învecinate cu noi explicînd însă construirea unui pod sau a unei cetăți. Variantele românești ale legendei au o mai mare amploare, motivului de bază — acela al jertfei — asociindu-i-se un altul, legat de aspirația omului de a cuceri aerul, de a zbura cu ajutorul aripilor artificiale — în esență motivul Icar și Dedal, preluat din mitologie.

Scanned with OKEN Scanner

Este de subliniat că pe teren românesc motivul a căpătat o nouă semnificație. Manole nu este un simplu meșter-constructor ; el este un arhitect, un artist, iar ideea care se desprinde este aceea a renunțărilor la care se supune creatorul de valori artistice. Pentru a da viață operei, artistul se dăruiește creației sale, punînd la temeliile ei tot ce are mai înalt și mai prețios.

c. Plugușorul

Plugușorul este un cîntec ritual, care se execută la începutul anului și în care se reflectă muncile agricole. Alegerea pămîntului, aratul, semănatul sînt făcute de bădica Troian cu hărnicie și chibzuială, astfel încît rodul să fie cît mai bogat. În adevăr, grîul crește „în spic ca vrabia, în pai ca trestia", iar țăranul este nevoit să recurgă la ajutorul consătenilor ca să-și poată strînge recolta :

Și pe cîmp i-a dus
Și pe toți i-a pus
La lucrul pămîntului,
În răcoarea vîntului...

După cules urmează treieratul, măcinatul, transportarea făinii acasă și plămăditul pîinii („colacilor"). Finalul *Plugușorului* este liric și cuprinde urările adresate gospodarilor, la început de an, ca recoltele lor să fie tot atît de bogate ca și ale lui Troian :

Cum a dat Dumnezeu an
Holde mîndre lui Troian,
Astfel să dea și la voi,
Ca s-avem parte și noi...

d. Oratia de nuntă

Ca și plugușorul, oratia de nuntă este un cîntec ritual legat de folclorul obiceiurilor. Conținutul oratiei variază după momentul în care se execută : *oratia schimburilor* este spusă cu prilejul schimbului de daruri între miri, *oratia de iertăciune,*

Scanned with OKEN Scanner

cînd tinerii își iau rămas bun de la toți ai lor, cerîndu-și totodată iertare pentru necazurile pricinuite :

Frunză verde-amărăciune
Ia-ți, copilă, iertăciune,
De la mamă, de la nene,
De la cerul cel cu stele,
De la frați, de la surori,
De la grădina cu flori.

Oratia de colăcărie se rostește la poarta miresei de către un colăcar din alaiul mirelui.

În unele orații predomină elementele lirice, în altele cele epice, ca, de pildă, în oratia cu caracter alegoric în care se vorbește despre un tînăr împărat care a pornit, însoțit de curteni, la vînătoare. Pe drum, văzînd o floare foarte frumoasă, dar neroditoare, trimite

...șase lipcani
Călări pe șase jugani

ca să ia floarea și s-o răsădească în curtea lui.

Tînărul împărat simbolizează pe mire, iar floarea pe mireasă.

Creație populară foarte veche, oratia de nuntă este înregistrată pentru întîia oară la noi de Dimitrie Cantemir în *Descriptio Moldaviae*.

Epica populară în proză

a. Legenda

În literatura noastră populară circulă numeroase legende în proză, care încearcă să explice fie apariția unor păsări, insecte, flori, fie a unor forme de relief (dealuri, văi, munți etc.), sau a unor ape (izvoare, rîuri, lacuri etc.). Ca și legendele în versuri, cele în proză se caracterizează atît prin elementele etiologice proprii speciei, cît și prin cele fantastice. De exemplu, prin *Legenda rîndunelei*, culeasă de cunoscutul folclorist Simion Florea Marian, poporul a căutat să-și explice de ce rîndunica are coada despicată și gușa roșie. Legenda povestește despre o fru-

Scanned with OKEN Scanner

moasă orfană, care pleacă în lume îmbrăcată în haine băieţeşti. Descoperită de un tînăr zmeu, care o urmăreşte şi o ia cu el pe o corabie, fata — devenită fără voia ei soţia zmeului — ia hotărîrea să nu-i mai vorbească pînă în momentul cînd îi va aduce inelul aruncat în mare.

Fata se ţinu de cuvînt, dar într-o zi zmeul cel tînăr, cumpărînd nişte peşte şi curăţindu-l singur, găsi înăuntru inelul. „Plin de bucurie — spune legenda — ia el acum inelul şi mergînd cu dînsul tot în sărite la nevasta sa, zise zîmbind : «Draga mea Rîndunică, de acum vei vorbi cu mine, căci iată în sfîrşit ţi-am aflat şi inelul !». Şi vorbind o dezmiardă şi-i netezeşte bărbia, aşa plin de sînge cum s-a fost umplut pe mîini curăţînd peştele. Nevasta, văzîndu-şi inelul şi auzind pe zmeu astfel vorbind, deauna s-a prefăcut într-o Rîndunică cu guşa roşie şi a zburat pe fereastră afară. Zmeul, văzînd-o că-i zboară de dinaintea ochilor, se repezi iute s-o prinză, dar a prins-o numai de mijlocul cozii, care i-a şi rămas în mînă, iar Rîndunica se cam mai duse, rămînîndu-i de atunci şi pînă în ziua de astăzi coada ca o furculiţă, adică numai cu penele care nu le-a smuls zmeul şi cu guşa roşie, cum a fost pătată de sînge“[1].

De reţinut elementele etiologice şi fantastice proprii legendei.

b. Basmul

Basmul este creaţia epică populară în proză care, respectînd anumite forme compoziţional-stilistice tradiţionale, reflectă viaţa în mod fabulos.

Basmul are o origine străveche, ce coboară cu milenii în urmă, într-o epocă în care omul, necunoscînd decît în mică măsură realitatea înconjurătoare, îşi făurise despre multe din elementele ei imagini fantastice. Basmele au oglindit însă, de la început, nu numai credinţele superstiţioase ale oamenilor aflaţi pe o treaptă inferioară de dezvoltare, ci şi aspiraţiile lor către progres şi fericire, dorinţa lor ardentă de a birui stihiile naturii,

---

[1] S. Fl. Marian, *Păsările poporului român*, Ediţie îngrijită de Ion Pillat, Editura „Cartea Românească“, Bucureşti, 1934, p. 44.

Scanned with OKEN Scanner

de a face să triumfe pe pămînt adevărul, dreptatea, bunăstarea, pacea.

Îndrăgite pentru valoarea lor estetică și etică, basmele au fost de timpuriu înregistrate. În secolul trecut s-a descoperit un basm *(Povestea celor doi frați)* într-un papirus egiptean scris cu aproape 3 200 de ani în urmă. Scrierea indiană *Panciatantra*, datînd de la începutul erei noastre, conținea, pe lîngă fabule și sentințe, și o seamă de basme. Mai tîrziu, *Halima*, unul dintre cele mai răspîndite romane populare din literatura universală, a inclus în cuprinzătoarea lui ramă un număr mare de povești orientale.

Interesul pentru cercetarea basmelor a început să se manifeste în prima jumătate a secolului trecut datorită romantismului și mai cu seamă după tipărirea culegerii fraților Grimm *(Kinder-und Hausmärchen* — Povești pentru copii și casă). La noi, cele dintîi basme au fost culese de Arthur Schott, care le-a publicat în colaborare cu fratele său Albert Schott în 1845, sub titlul de *Walachische Märchen* (Povești românești)[1]. În a doua jumătate a veacului al XIX-lea s-a tipărit un număr apreciabil de culegeri, între care pe primul plan se situează *Legendele sau basmele românilor* de Petre Ispirescu. Unele culegeri poartă titlul de *Basme*, altele de *Povești*. Ambii termeni sînt de origine paleoslavă, „баснь", însemnînd în vechea slavă „născocire", iar „повъсть", „istorisire". În limba noastră, cuvintele au ajuns cu timpul a fi sinonime, cu observația că primul (basm) se folosește îndeosebi în Muntenia și Oltenia.

Basmul se caracterizează, în primul rînd, prin existența elementelor fantastice (ființe, obiecte, situații). Fantasticul nu trebuie înțeles numai ca un rezultat al fanteziei creatoare a poporului, ci și ca o oglindire prin simboluri și în dimensiuni colosale a aspirațiilor dintotdeauna ale omului. De pildă, în basmul *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, ce reprezintă oare idealul lui Făt-Frumos dacă nu străvechile deziderate ale omului de a-și menține cît mai mult tinerețea și de a-și pre-

[1] Al. Bistriţianu, *Primii culegători de basme românești (Frații Schott, Obert, Kunisch)*, în „Studii și cercetări de istorie literară și folclor", anul V, 1956, p. 13 — 40.

lungi viața ? Calul, care se ridică în văzduh purtîndu-l pe Făt-Frumos ca vîntul și ca gîndul, simbolizează năzuința omului de a zbura și de a străbate distanțele într-un timp cît mai scurt, aspirație satisfăcută de știința și tehnica modernă. Gheonoaia și scorpia din basmul amintit reprezintă forțele negative ale naturii, care supuse pentru moment de eroul basmului, sînt distruse apoi de generațiile următoare, astfel încît acolo unde altădată domneau pustiul și sălbăticia, apar cu vremea orașe înfloritoare și cîmpii mănoase. La întoarcerea acasă, după sute de ani, Făt-Frumos observă pretutindeni biruința omului asupra naturii potrivnice.

În basme, conflictul dintre forțele binelui și ale răului, se încheie totdeauna cu triumful celor dintîi.

Eroul, fie că este Făt-Frumos, fiu de împărat, fie că e un voinic, fecior de oameni simpli, este întruchiparea unor calități exemplare : onestitate, modestie, înțelepciune, generozitate, recunoștință pentru cei ce l-au ajutat, dragoste pentru adevăr, spirit de dreptate, curaj, vitejie. Viața lui este clocotitoare, încărcată de evenimente spectaculoase. Deseori, în impas, face uz de puterea sa herculeană, iar — în unele basme — de putința de a se metamorfoza. În acțiunile-i temerare se bucură de sprijinul unor personaje fantastice binevoitoare (Sf. Duminică, Sf. Vineri, Faurul Pămîntului), precum și al unor animale și obiecte năzdrăvane.

Făt-Frumos are în calul năzdrăvan un tovarăș credincios; inițiat în tainele lumii, acesta găsește soluții salvatoare, ori de cîte ori stăpînul se află în pericol.

Un rol însemnat în desfășurarea acțiunii îl joacă obiectele fermecate. În povestea *Făt-Frumos zălogit* din colecția I. Pop-Reteganul, eroii scapă de zmeoaică aruncînd întîi un pieptene, care se transformă într-un zid înalt pînă la cer și lung de la un capăt la celălalt al pămîntului, apoi o năframă, din care apare „o apă mare, înfoiată, tulbure și spumegoasă", o perie, care se transformă „într-o pădure deasă", și, în sfîrșit, un amnar, din care se înalță un munte de oțel, „înalt pînă la cer și lung cît lumea".

Scanned with OKEN Scanner

Eroii se sprijină uneori în acţiunile lor îndrăzneţe pe nişte uriaşi, ca Sfarmă-Piatră, Strîmbă-Lemne, Flămînzilă, Setilă, Gerilă, Ochilă.

Acţiunea fantastică a basmului se încheie de cele mai multe ori cu căsătoria eroului, care, ieşind victorios din toate încercările, îşi află fericirea lîngă aleasa inimii, Ileana Cosînzeana, ideal al frumuseţii, gingăşiei şi fidelităţii feminine.

Personajele pozitive locuiesc pe pămînt, în lumea soarelui şi a luminii, fără însă ca locul unde se petrece acţiunea să fie vreodată precizat. La fel de imprecis rămîne timpul cînd s-au întîmplat cele istorisite. „Odată", cîndva, în infinitul temporal.

Personajele negative populează, cum spun basmele, „tărîmul celălalt", lumea întunericului. Este o lume subterană, unde îşi au zmeii palatele. Zmeii sînt hidoşi la înfăţişare, dar foarte sensibili la graţia feminină şi adesea răpesc fete de împărat. Au o putere fizică uriaşă, dar sînt greoi la minte şi uşor de înşelat.

În unele basme, Făt-Frumos trebuie să lupte cu balaurii, pe care fantezia populară îi imaginează ca pe nişte reptile policefale, uneori cu trei, alteori cu şapte sau cu douăsprezece capete. Primejdiile care-l pîndesc pe erou sînt multiple şi ele pot veni şi din partea altor fiinţe monstruoase, ca : scorpii, zgripţuroaice, ghionoaie, căpcăuni, draci etc.

Nu arareori zmeul, simbol al forţelor brutale, este înlocuit — printr-o raportare la realităţile sociale — prin boier. În basmul *Voinicul cel cu cartea în mînă născut*[1], eroul, feciorul unor ţărani nevoiaşi, este deţinătorul unui inel fermecat. Boierul, stăpînul moşiei pe care se afla satul voinicului, om rău, lacom şi invidios, îi fură inelul. Tînărul îl pedepseşte, dîndu-l pe mîna a doi arapi, chemaţi cu ajutorul altui inel fermecat.

Caracteristic basmului este şi faptul că subiectul lui se constituie din scheme, pe care povestitorul le combină şi le dezvoltă în spirit tradiţional. Se ajunge astfel la subiecte-tip, multe dintre acestea avînd o circulaţie universală.

---

[1] *Antologie de literatură populară*, vol. II, Editura Academiei, 1956, p. 301 — 313.

Specifice basmelor sînt apoi formulele inițiale, mediane și finale, mult mai variate la noi decît la alte popoare. Formula inițială este un prolog de maximă concentrare, o introducere în atmosfera de miraculos a basmului, o transpunere a ascultătorilor în lumea ficțiunii fantastice. Unele formule inițiale conțin note de umor de o deosebită savoare : „A fost odată ca niciodată, cînd se coceau ouăle în gheață și noaptea se făcea dimineață", sau : „A fost odată ca niciodată, pe cînd era lupul cățel și leul se făcuse miel, de se jucau copiii cu el".

Formulele mediane se întîlnesc mai rar. Ele marchează, în basmele de o întindere mai mare, sfîrșitul unui episod și începutul altuia. De exemplu : „Un cărbune și-un tăciune, spune, poveste, spune", sau : „Dumnezeu să ne ție că din poveste înainte mult mai este, și mai frumoasă, s-ascultați și dumneavoastră, că cine-a asculta, bine-a învăța, iar cine va dormi, bine s-a odihni".

Prin formulele finale, ascultătorii sînt aduși la realitate. Cea mai frecventă dintre ele este : „Și-am încălecat pe-o șa și v-am spus povestea așa". Altele sună : „Încălecai pe-un lemn, la bine să vă-ndemn ; încălecai pe-un cocoș, să vă spui la moș pe groș".

Basmele noastre au atras atenția și admirația cercetătorilor români și străini, atît prin bogăția tematicii și măiestria compoziției, cît și prin stilul lor metaforic, de mare expresivitate. Astfel, Ileana Cosînzeana e „ruptă din soare", e „frumoasă de mama focului", „brațele-i sînt albe ca lăcrămioarele", „fața mai albă decît neaua", „la soare te puteai uita, dar la dînsa ba". În schimb, zmeii sînt „urîți și pociți ca păcatul" ; Făt-Frumos „îi ia la fățuieli" (începe să-i bată). Despre o femeie leneșă, basmul spune că „era atît de hărnicioasă (harnică), încît se scula singură de jos", sau : „cocea somnul pînă după nouă ceasuri" ; despre o guralivă : „avea nouă guri" ; despre un fricos : „își ia picioarele pe umere" sau „o ia la papuc" ; despre un avar : „își leagă paraua cu zece noduri" ; despre Flămînzilă : „mînca de parcă i se băteau lupii la gura lui".

În basmul *Făt-Frumos zălogit,* împăratul Verde, intrînd în conflict cu împăratul Galben, cere ajutoare de la alți stăpînitori, dar nici unul nu vrea să intervină. Povestitorul hîtru zugrăvește deosebit de plastic situația : „Unul zicea că-i teacă,

altul că-i pungă, al treilea, că pe dincolo, ştiţi dumneavoastră cum e omul cînd îşi pune în cap să nu ajute : minte de stă soarele-n loc, iar luna se bagă după nor de ruşine, că aşa-ţi minte de stai a-l crede, ba-l şi crezi, pînă ţi-aduci aminte că-i om".

Anchetele pe teren organizate în ultimii ani de Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, prin grija căruia s-au înregistrat pe bandă magnetică peste 2 000 de basme, arată că interesul pentru basme se păstrează tot atît de viu ca şi în trecut, la sate şi la oraşe, cu toată răspîndirea cărţii, a presei, a radioului, a cinematografului şi a televiziunii. Se povestesc frecvent basme seara după lucru, la şezători, la desfăcutul porumbului, în cazărmi, în cabanele lucrătorilor forestieri, la paza recoltei etc.

c. Snoava

Snoava este o proză epică populară de mică întindere, o istorioară hazlie, cu caracter satiric şi moralizator. Avînd o acţiune simplă, snoava biciuieşte, de obicei, numai un viciu sau un defect, ca : lenevia, avariţia, răutatea, viclenia, lăcomia, invidia, prostia etc. Specie populară străveche, snoava românească are uneori ca personaj principal pe Păcală, întruchipare a isteţimii omului de rînd, personaj care izbuteşte, prin agerimea, îndrăzneala, umorul, spiritul său caustic, să-şi bată joc de toţi cei cu rele apucături. Indiferent de numele pe care îl poartă în alte literaturi (Nastratin Hogea, Till Buhoglindă, Bertoldo, Balakir etc.), „eroul snoavei este în esenţă acelaşi, omul isteţ, hîtrul lucid, lipsit de temeri şi de superstiţii, gata să-şi bată joc de proşti, de cei răi, de lacomi şi zgîrciţi, de oriunde ar fi ei, pe orice treaptă socială s-ar afla"[1].

Într-o snoavă, Păcală, angajat la un boier becisnic, îşi pedepseşte stăpînul ori de cîte ori are prilejul. Într-o seară, venind cu caprele de la păscut, argatul aude pe boier exprimîndu-şi nemulţumirea că patrupedele nu se mai întorc acasă, ca

[1] M. Pop, Prefaţă la vol. *Basme satirice ruseşti*, Bucureşti, 1964, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

altădată, „sărind și rîzînd". Ca să-și satisfacă stăpînul, Păcală taie a doua zi fiecărei capre cîte un picior și o parte din buza superioară, astfel încît seara, cînd revin de la păscut, „toate caprele săreau în trei picioare și aveau dinții rînjiți, ca și cum ar fi rîs"[1].

În altă zi, boierul îi poruncește ca, în absența lui de acasă, Păcală să se uite la vecin și să lucreze ce l-o vedea pe acesta că lucrează. În ziua aceea, vecinul se apucă să-și dea jos acoperișul de paie al cocioabei în care locuia. Urmîndu-i exemplul, Păcală se suie și el pe casa boierului, de unde scoate toate olanele pe care le azvîrle jos, sfărîmîndu-le.

Într-o altă snoavă, în care este stigmatizată corupția judecătorilor, se vorbește despre procesul dintre un sărac și un bogat. La judecată, săracul se înfățișează în așa fel ca să dea impresia judecătorului că ține sub cojoc o pungă cu bani. Bogatul, neconcepînd ca judecătorul să facă dreptate omului sărman, iar pe de altă parte fiind și foarte zgîrcit, nu oferise în prealabil nimic magistratului. În speranța că va intra în posesia pungii, acesta dă cîștig de cauză săracului. La sfîrșit, omul nostru scoate de sub cojoc, în loc de pungă, un pietroi, spunînd : „Ai noroc că ai judecat așa după cum ai judecat, că de nu, te trezeai cu dreptatea în cap !"

Poezia epică scrisă (cultă)

a. Legenda cultă

Legenda este o specie a poeziei epice pe care au cultivat-o și scriitorii. Inspirîndu-se din folclorul literar, V. Alecsandri a scris *Legenda rîndunicăi* și *Legenda ciocîrliei.*

---

[1] *Din literatura populară. Păcală. Întîmplări din viața sa,* ed. II, Brașov, 1923, p. 17.

În *Legenda rîndunicăi* este vorba despre o prea frumoasă fată de împărat ce

...fost-au o minune frumoasă, zîmbitoare,
Sosită printre oameni cu zîmbetul de soare,
O gingașă comoară formată din senin,
Din raze, din parfumuri, din albul unui crin.

Fata este urmărită de zburător și, într-o noapte cînd se duce singură să se scalde în rîul din apropiere, zburătorul o așteaptă să iasă din valuri :

Cucoșu-n depărtare intonă o fanfară!
Copila cu grăbire din valuri iese-afară.
Ah! unde-i e rochița și unde-al ei noroc?
Ea vede zburătorul cu ochii mari de foc
Ce vine și-o cuprinde cu brațele-ntr-o clipă!

În momentul în care o îmbrățișează zburătorul, fata se transformă în rîndunică :

Dar grabnic se aude un freamăt de aripă,
Și dalba împărătească, din brațe-i dispărînd,
Se schimbă-n rîndunică și fuge-n cer zburînd.
Atunci și-a ei rochiță, nălțîndu-se în vînt,
Topitu-s-au în ploaie de raze pe pămînt,
Și pînă-n faptul zilei crescut-au flori din ele,
Odoare-a primăverii : *Rochiți de rîndunele!*

Legenda lui V. Alecsandri urmărește doar să arate geneza rîndunicii și a florii ce se numește rochița rîndunicii, fără însă a explica și însușirile caracteristice ale păsării, așa cum procedase legenda populară culeasă de Sim. Fl. Marian, despre care s-a vorbit mai sus.

b. Fabula

Fabula este poezia epică scrisă (cultă) ce conține o scurtă povestire alegorică din care se desprinde o învățătură.

Unii cercetători considerînd pe Esop ca „părinte al fabulei", fixează viața și activitatea acestuia către sfîrșitul secolului al

VII-lea și începutul veacului următor, înaintea erei noastre. Alții sînt de părere că Esop n-a existat în realitate și că el nu ar fi decît o plăsmuire a imaginației populare. În sfîrșit, alți învățați, chiar dacă admit existența lui Esop, susțin că fabula s-a născut și a circulat concomitent și independent la diferite popoare ale antichității și că Esop n-a fost decît un povestitor de mare talent al unor fabule preexistente, de proveniență folclorică. Cea mai mare culegere de fabule esopice datează din anul 300 î.e.n., și e datorată lui Demetrios din Faler. Mai tîrziu, în secolul I e.n., poetul latin Phaedrus versifică o parte din aceste fabule, care vor constitui modele pentru fabuliștii moderni : La Fontaine în Franța, Lessing în Germania, Krîlov în Rusia.

La noi au cultivat fabula A. Pann, Țichindeal, I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, Al. Donici, iar în literatura actuală s-a distins T. Arghezi, care — de altfel — a și tradus o parte din fabulele lui La Fontaine și Krîlov.

Fabula are două părți : partea epică (povestirea) și morala (care uneori este exprimată, alteori este subînțeleasă). Marele fabulist francez La Fontaine spunea, pe bună dreptate, că învățătura este sufletul fabulei. Cînd învățătura este exprimată, ea își are locul de obicei în finalul fabulei. Morala se poate găsi și la început, ca în *Epurele, ogarul și copoiul* de Gr. Alexandrescu ; mai rar se află în interior, ca în *Mierla și bufnița* de același fabulist.

Morala ocupă un spațiu mai mare sau mai mic, după necesități. În *Mierla și bufnița,* morala se întinde pe aproape jumătate din fabulă :

> Mulți zic că neamul nostru nu este încă-n stare,
> Ca altele, să facă cercări de-naintare ;
> Că-nvățătur-adîncă, idei, filozofie
> Sînt prea vătămătoare l-a lui copilărie.
> Declamația aceasta pompoasă, îngîmfată,
> De vreți, poate să fie despoților iertată :
> Numai lor le e bună a unui neam orbire,
> Căci nu-l lasă să-și vază a sa nenorocire,
> Dar în gura acelor ce-o zic pe din afară
> Sau e o nerozie sau este o ocară.
> Noi le-am putea răspunde puținele cuvinte
> Bufniței adresate de mierla cea cuminte.

Scanned with OKEN Scanner

Acum, comentariul fabulistului se întrerupe, morala făcînd loc răspunsului dat bufniței, care refuzase invitația mierlei de a se plimba în timpul zilei și de a cunoaște, în modul acesta, binefacerile razelor solare :

Ai vorbit de minune! Dar ia spune-mi, vecină,
Dacă măcar cercare tu nu faci vreodată,
Să scoți cel puțin capul din noaptea-ntunecată,
Apoi cum te-i deprinde cu soare, cu lumină?

Morala se află, în exemplul de mai sus, în interiorul fabulei, încadrată de dialogul dintre mierlă și bufniță.

c. Balada

Balada cultă are aceleași trăsături ca balada populară. Au scris balade, în literatura universală : Bürger, Uhland, Schiller, Goethe, V. Hugo. În literatura noastră cultă, balada a fost cultivată cu precădere de George Coșbuc (*Pașa Hassan, Dorobanțul, Coloana de atac, Trei, doamne, și toți trei* etc.). În multe balade, poetul cîntă patriotismul poporului român, faptele-i de arme săvîrșite în lupta pentru libertate. Urmînd exemplul lui V. Alecsandri din *Ostașii noștri*, G. Coșbuc scoate în evidență ideea că independența de stat a României a fost obținută prin jertfele maselor populare. Țăranul Ion din *O scrisoare de la Muselim-Selo* povestește, ca și Peneș Curcanul, isprăvile vitejești ale dorobanților :

Și i-am făcut, măicuță, vînt,
L-am scos de tot din țară,
Măcar stătea pe sub pămînt
Și nu ieșea pe-afară.
Și-am prins și pe-mpăratul lor,
Pe-Osman nebiruitul,
Că-l împușcase-ntr-un picior
Și-așa i-a fost sfîrșitul.

Uneori, baladele poartă semnele unor puternice înrîuriri populare, ca — de exemplu — *Gruia* de Ștefan O. Iosif. Eroul acestei balade este atît de viteaz, încît turcii nu îndrăznesc să se

Scanned with OKEN Scanner

apropie de el decît în timpul somnului. Dușmanii izbutesc să-l lege, dar, trezindu-se, Gruia își rupe cu ușurință funiile :

Sar frînghiile în trei
Și plesnesc în șase,

în vreme ce

Turcii fug ca vai de ei,
Fug cu moartea-n oase.

Ideea luptei pentru libertate, hiperbolizarea însușirilor eroului popular, factura versurilor sînt tot atîtea elemente care ne amintesc de baladele populare.

d. Poemul

De proporții mai mari decît balada, poemul este o poezie epică scrisă sau cultă, în care se înlănțuie fapte deosebite din viața unor personaje reprezentative pentru perioada evocată de poet.

Poemul (sau poema) este una dintre cele mai vechi specii epice, termenul fiind de origine greacă (ποίημα). În antichitate, poemele cîntau mai cu seamă acțiunile vitejești ale eroilor legendari. S-au scris însă și poeme filozofice (*De rerum natura* de Lucrețiu). În literaturile moderne sînt cunoscute poemele *Poltava*, *Călărețul de aramă* de Pușkin, *Demonul* de Lermontov, *Legenda veacurilor* de V. Hugo, *Manfred* de Byron, *Luceafărul* de M. Eminescu, *Dumbrava roșie*, *Dan, căpitan de plai* de V. Alecsandri ș.a.

Cel dintîi poem eroic, la noi, a fost scris de C. Negruzzi, în 1837 : *Aprodul Purice*. Cu informații culese din letopisețele lui Grigore Ureche și Ion Neculce, C. Negruzzi narează invazia lui Hroiot, luptele moldovenilor cu cotropitorii, scoțînd în evidență eroismul ostașilor, și al domnitorului :

Viteazul braț al lui Ștefan prin dușmani cărări făcea
De-a sîngelui vărsare pămîntul se înroșea...

Scanned with OKEN Scanner

Dușmanii observă cînd cade calul lui Ștefan și atacă înverșunat, dar aprozii fac zid de apărare în jurul voievodului — semn de iubire și devotament — pînă cînd acesta încalecă pe calul oferit de Purice. În urmă, Ștefan îl răsplătește, dăruindu-i cinci moșii, rangul de vel-armaș și numele de Movilă.

În literatura noastră actuală, lupta pentru construirea socialismului, cu multiplele ei aspecte (industrializarea țării, transformarea socialistă a agriculturii, preluarea celor mai bune tradiții de luptă revoluționară, combaterea imperialismului agresiv), constituie tematica unor valoroase poeme, ca : *1907* de Tudor Arghezi, *Bălcescu, În satul lui Sahia, Surîsul Hiroshimei,* de Eugen Jebeleanu, *Despre pămînt* de Maria Banuș, *Minerii din Maramureș* de Dan Deșliu etc. Exemplare pentru valoarea lor artistică, poemul-pamflet *1907* și poemul-odă *Cîntare omului* de T. Arghezi, constituite cu mijloace epice și dramatice, sînt, ca și *Luceafărul* de Eminescu, creații prin esență lirice.

e. Epopeea

Epopeea este o operă epică de mare întindere, reflectînd viața unui popor într-o anumită epocă, cu o acțiune eroică, la care iau parte numeroase personaje (legendare sau istorice), precum și forțe supranaturale.

Cuvîntul „epopee" își are originea în elinul ἔπος cu sensul de „poveste" (de unde și termenul de „epic") și ποιέω, care înseamnă „fac". Sînt celebre epopeile antice : *Epopeea lui Ghilgameș,* operă babiloniană, anonimă și colectivă, închegată pare-se în secolul al XII-lea î.e.n., din poeme și balade foarte vechi, *Iliada* și *Odiseea* de Homer (sec. VIII—VII î.e.n.), *Mahâbhârata,* epopee sanscrită de mari proporții (peste 200.000 de versuri), *Ramâyana* de Valmîki (sec. IV î.e.n.), *Eneida* de Virgiliu (sec. I î.e.n.). Mai tîrziu, specia a fost cultivată în vremea Renașterii și în clasicism (*Lusiadele* de L. V. Camoëns, *Gerusaleme liberata,* de Torquato Tasso, *Paradisul pierdut* de J. Milton, *La Henriade,* de Voltaire).

Unele epopei, cum sînt *Batrahomiomahia,* atribuită lui Homer, sau *Orlando furioso* de Ariosto, *Găleata furată* de Tassoni

Scanned with OKEN Scanner

(epoca Renașterii), conțin și elemente comico-satirice. Literatura noastră se poate mîndri cu epopeea eroi-comică *Țiganiada*, scrisă de Ion Budai-Deleanu, reprezentant de seamă al Școlii ardelene. Urmărind să satirizeze în forme alegorice orînduirea feudală cu instituțiile ei învechite, *Țiganiada* întrunește toate trăsăturile caracteristice epopeii eroi-comice :

— este o operă foarte întinsă, alcătuită din peste 8 300 de versuri grupate în 12 „cîntece" ;

— aparține genului epic, deoarece poetul a ales calea transmiterii indirecte a propriilor idei și sentimente, folosind personajele și narațiunea ;

— cuprinde o acțiune complicată, care se desfășoară pe două planuri : primul — lupta eroică a românilor pentru apărarea patriei lor în secolul al XV-lea, pe vremea lui Vlad Țepeș ; al doilea — întîmplările hazlii din tabăra țiganilor ;

— supranaturalul ocupă un loc important ; alături de elemente realiste, ca : descrierea luptelor dintre români și turci, înfierarea racilelor ce caracterizau orînduirea feudală, apare miraculosul creștin : satan, dracii, care ajută pe turci, îngerii și sfinții, care sprijină pe români, întîmplări fantastice (dispariția palatului fermecat, în care se afla Parpangel cu Romica, transformarea unui diavol în fată, zugrăvirea iadului și a raiului ș.a.m.d.).

În literatura noastră au încercat să compună epopei și I. Heliade Rădulescu *(Mihaida)*, C. Negruzzi *(Ștefaniada)*, D. Bolintineanu *(Traianida)*, Aron Densusianu *(Negriada)*.

Epica scrisă (cultă) în proză

a. Basmul cult

Împrumutînd din literatura orală elemente de conținut și de formă, basmul cult are trăsăturile definitorii ale basmului popular. Însușindu-și concepția despre lume și viață în viziunea fantastică a poporului, autorii basmelor culte utilizează tehnica basmelor populare, forma lor compozițional-stilistică, creează

Scanned with OKEN Scanner

personaje și situații fabuloase asemănătoare celor din folclor. Au scris basme în literatura universală Pușkin, Andersen, Lev Tolstoi, Selma Lagerlöf, M. Gorki ș.a.

În literatura noastră, Ion Creangă a creat adevărate capodopere ale genului. *Povestea lui Harap Alb, Dănilă Prepeleac, Punguța cu doi bani, Fata babei și fata moșneagului, Ivan Turbincă* sînt basme care, traduse în limbi străine, au intrat de mult în circuitul literaturii universale. Ion Creangă a rămas atît de aproape, în *Poveștile sale*, de creația populară, încît M. Sadoveanu, evocînd de repetate ori figura „învățătorului său humulestean", cum îi plăcea să-l numească, spunea despre operele acestuia că sînt „cea mai măiastră și artistică manifestare a poporului în literatura cultă".[1]

Au mai scris basme la noi M. Eminescu *(Făt-Frumos din lacrimă)*, A. I. Odobescu *(Feciorul de împărat cel cu noroc la vînat)*, I. Slavici *(Zîna zorilor)*, B. Delavrancea *(Neghiniță)* etc.

Basmul cult, spre deosebire de cel popular, poate fi și în versuri. M. Eminescu a transpus în stihuri poveștile *Călin nebunul, Fata în grădina de aur, Miron și frumoasa fără corp*. Din primul descinde *Călin (file din poveste)*, iar din al doilea, acea culme a creației eminesciene, poemul *Luceafărul*.

Intenționînd să compună o epopee națională, G. Coșbuc a scris și el basme în versuri, ca: *Izvor de apă vie, Tulnic și Lioara, Cetină Dalbă, Fata craiului din cetini*.

b. Schița

Schița este acea scriere epică în proză, de mici dimensiuni, în care acțiunea scoate în evidență o trăsătură caracteristică a personajului principal.

Un mare maestru al schiței în literatura noastră și cea universală este I. L. Caragiale. Sînt cunoscute schițele lui : *Un pedagog de școală nouă, Despre cometă, Emulațiune, Premiul I, Lanțul slăbiciunilor, Bacalaureat*, privind fie pe unii profesori necorespunzători din trecut, de tipul lui Marius Chicoș Rosto-

[1] M. Sadoveanu, *Evocări*, E.S.P.L.A., 1954, p. 16

Scanned with OKEN Scanner

gan, fie pe alții foarte sensibili la intervențiile amicilor sau cunoscuților, gata să dea note de promovare elevilor nepregătiți, dar protejați.

În schița *Ultima oră*, I. L. Caragiale vizează neonestitatea profesională a ziaristului de altădată, în stare să inventeze tot felul de fapte senzaționale cu scopul de a face să se vîndă gazeta ; în *Mici economii*, imoralitatea femeii care realizează din legături extraconjugale „mici economii", în profitul nu numai al ei, dar și al soțului îngăduitor ; în *Vizită* și *Domnul Goe*, modul cum unii părinți înțelegeau să-și crească odraslele, lăsîndu-i să-și facă toate capriciile; în *Bubico*, grija exagerată, nefirească, a unor doamne față de cîini etc.

Ceea ce caracterizează majoritatea schițelor lui I. L. Caragiale este utilizarea maximă a dialogului, modalitate artistică proprie genului dramatic. Legăturile cu teatrul începînd din fragedă copilărie, ca fiu și nepot de actori, apoi cursurile urmate la conservatorul din București, activitatea ca sufleor, autor dramatic și director al Teatrului Național, l-au ajutat pe I. L. Caragiale să-și însușească perfect tehnica artei dramatice, ale cărei procedee le utilizează cu succes și în epică. Personajele sînt puse să vorbească și să se comporte ca pe scenă, comentariile autorului jucînd rolul unor indicații de regie.

În schița *Telegrame*, scriitorul folosește un procedeu neobișnuit. Conflictul și acțiunea se desprind dintr-un lanț de telegrame (cu stilul lor rizibil eliptic), provocate de diferendul dintre opozantul Costăchel Gudurău și directorul prefecturii Raoul Grégoraschko, diferend ce se soluționează prin împăcarea părților („pupat toți Piața endependenți") și numirea gălăgiosului reclamant în postul vacant de avocat al statului. Schița, în care fiecare telegramă are aspectul unei savuroase replici de la distanță, este o satiră la adresa politicienilor din vechiul regim.

Au mai scris schițe în literatura noastră Alexandru Vlahuță *(Socoteala, La arie, În străini)*, Barbu Delavrancea *(Bunica, Bunicul)*, Emil Gîrleanu *(Din lumea celor care nu cuvîntă)*, Mihail Sadoveanu (*Un instigator, O umbră* etc.) ș.a. În literatura universală s-au remarcat : Guy de Maupassant, Mark Twain, A Cehov, Ernest Hemingway, William Faulkner ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

c. Nuvela

Nuvela (din ital. *novella*) se situează ca întindere între schiță și roman. Cu o acțiune mai complicată decît a schiței, deci antrenînd mai multe personaje, scopul urmărit de nuvelist este de a înfățișa, prin intermediul narațiunii, trăsăturile de caracter ale unuia sau ale mai multor personaje, prezentate în mediul lor social.

Nuvela s-a constituit ca specie în Italia secolului al XIII-lea, deși elemente „nuvelistice" apar încă din antichitate, în vechile povești egiptene, în *Panciatantra*, în cărțile populare de origine orientală, iar mai tîrziu, în evul mediu, în fabliaux-urile franceze din secolele al XII-lea și al XIII-lea. Cele mai vechi nuvele se păstrează în colecția cunoscută sub titlul de *Il novellino* (Cartea cu nuvele) sau *Cento novelle antiche* (O sută de nuvele antice), datorită unui florentin anonim. Nuvela a fost ridicată pe o treaptă superioară în secolul următor de geniul lui Giovanni Boccaccio, autorul operei *Il Decamerone* (titlul elenizant s-ar putea tălmăci „despre cele zece zile", δεκα însemnînd „zece" și ἡμέρα— „zi"). *Decameronul* conține o sută de nuvele, istorisite — cum ne încredințează autorul — „în zece zile de către o preacinstită ceată de șapte doamne și trei tineri, care s-au întovărășit pe vremea păcătoasă a molimei de odinioară" (e vorba de ciuma din 1348)[1], fiecare expunînd zilnic în prezența celorlalți cîte o „novella".

Nuvela a cunoscut o mai mare dezvoltare în veacul al XIX-lea și în secolul următor, prin strălucitele condeie ale lui Guy de Maupassant, Anton Cehov, Mark Twain, Maxim Gorki, Heinrich și Thomas Mann, Ernest Hemingway, William Faulkner, Alberto Moravia etc. În literatura română au scris valoroase nuvele C. Negruzzi *(Alexandru Lăpușneanul)*, A. I. Odobescu *(Mihnea-vodă cel Rău, Doamna Chiajna)*, M. Eminescu *(Sărmanul Dionis, Cezara)*, I. Creangă *(Moș Nichifor Coțcariul)*, I. L. Caragiale *(O făclie de Paști, La hanul lui Mînjoală, Două loturi)*, I. Slavici *(Moara cu noroc, Budulea Taichii, Popa Tanda* etc.), B. Dela-

[1] Boccaccio, *Decameronul*, în românește de Eta Boeriu, cu un studiu introductiv de Al. Balaci, vol. I, E.P.L.U., 1963, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

vrancea *(Hagi Tudose, Paraziții* etc.), I. Al. Brătescu-Voinești *(În lumea dreptății, Călătorului îi șade bine cu drumul)*, L. Rebreanu *(Ițic Strul dezertor, Catastrofa)*, Gala Galaction *(De la noi la Cladova, Gloria Constantini)*, I. Agîrbiceanu *(Fefeleaga)*, iar în anii de construire a socialismului s-au remarcat: M. Preda, E. Barbu, D. R. Popescu, N. Velea, Șt. Bănulescu ș.a.

Avînd ca temă dezumanizarea individului stăpînit de patima banului, nuvela *Moara cu noroc* are o acțiune amplă, la care iau parte mai multe personaje, pe primul plan situîndu-se Ghiță și Lică Sămădăul. Procesul de destrămare morală a cizmarului ajuns hangiu, mergînd de la izolarea și înstrăinarea de familie pînă la complicitatea la hoții și crime, este urmărit cu deosebită măiestrie de scriitor. Tot atît de bine conturat este Lică, țăranul înavuțit, care domină pe cei de o seamă cu el prin cutezanța și lipsa lui de scrupule, prin felul diabolic de a le specula slăbiciunile. Autorul nu se oprește numai asupra unui episod din viața personajului (cum ar fi procedat în cazul unei schițe), ci prezintă o suită de întîmplări, cu ajutorul cărora fixează cadrul social, trăsăturile ce definesc personajele, stările sufletești prin care trec acestea.

De proporții mai mari sînt și nuvelele lui Marin Preda: *Desfășurarea* (1952) și *Îndrăzneala* (1959). Dacă în prima scriitorul se oprește asupra unui moment important din viața satului românesc din anii următori Eliberării, acela al cooperativizării agriculturii, în *Îndrăzneala* el urmărește transformarea radicală a conștiinței țăranului nostru în contact cu ideologia și lupta clasei muncitoare. Acțiunea se petrece în anii 1938—1945 și are în centrul ei pe țăranul sărac Anton Modan. Lipsa de pămînt, batjocora îndurată din partea lui Miuleț și revolta împotriva bogătanului, perioada concentrărilor, apoi plecarea pe frontul din răsărit, retragerea de pe Prut, apropierea de muncitorul Mihoc, mobilizat și el, părăsirea unității militare, marea manifestație comunistă la care asistă în capitală, întoarcerea în satul de obîrșie, hotărîrea de a pleca voluntar în războiul antihitlerist, intervenția-i eroică pe frontul din Cehoslovacia, acțiune care face posibilă regruparea ostașilor români și înaintarea regimentului, pus în primejdie printr-un act de trădare, înscrierea în rîndurile partidului sînt tot atîtea fapte cu ajutorul cărora

Scanned with OKEN Scanner

prozatorul fixează profilul moral al personajului principal. Momentele decisive le trăiește Anton Modan la București. Marea întrunire la care participă îl impresionează profund, ideile comuniștilor îi deschid ochii minții, îi trezesc speranțe, îl îndeamnă la luptă. „Ca să ai dreptul să te simți liber și să cînți, trebuie să lupți.“[1] Este ceea ce a înțeles Anton. De aici înainte va acționa cu conștiința omului care se simte solidar cu acea forță intuită de el ca singura capabilă să schimbe cursul istoriei. Călit în focul războiului antihitlerist, Anton va fi unul dintre revoluționarii chemați să înlăture vechile așezări sociale ale țării.

d. Romanul

Creație cultă epică în proză (foarte rar în versuri), de mare amploare, cu o acțiune mai complexă decît a nuvelei, romanul își întinde observația, de cele mai multe ori, fie asupra unor aspecte sociale (contemporane sau dintr-o anumită perioadă istorică), fie asupra vieții sufletești a unor personaje.

Cele dintîi romane datează din antichitate, deși termenul care denumește specia n-a început să fie utilizat decît în evul mediu (prin „roman“ se înțelegea atunci opera narativă compusă într-o limbă romanică, în opoziție cu cele scrise în latinește). S-au păstrat din literatura latină *Satyricon,* creat de Caius Petronius Arbiter în secolul I e.n., și *Metamorfoze* sau *Măgarul de aur* de Lucius Apuleius (sec. al II-lea e.n.), iar din literatura elină, *Daphnis și Chloe,* scris probabil în secolul al II-lea e.n. de Longos, și *Etiopicele* sau *Theagen și Haricleea* de Heliodor (sec. al III-lea e.n.).

Dacă în cele două romane latinești obiectivul principal îl constituia criticarea moravurilor vremii, romanele grecești au un caracter erotic, acțiunea gravitînd în jurul a doi tineri îndrăgostiți, în calea cărora intervin nenumărate obstacole, pe care pînă la sfîrșit cuplul izbutește să le înlăture.

În evul mediu (secolul al XII-lea și al XIII-lea) au fost create romanele de curte (courtois), în versuri de obicei octosilabice,

---

[1] Marin Preda, *Îndrăzneala,* Editura tineretului, București, 1959, p. 79.

în care se exaltau eroismul și iubirea galantă. Printre romanele medievale cele mai cunoscute amintim *Romanul lui Alexandru* (scris în măsură dodecasilabică) și *Tristan și Isolda,* care i-a inspirat lui R. Wagner geniala sa dramă muzicală.

În timpul Renașterii, Rabelais scrie în prima jumătate a secolului al XVI-lea romanele satirice *Gargantua* și *Pantagruel,* în care satira se prezintă, de circumstanță, în travestiurile alegoriei. Prin mijlocirea personajelor și situațiilor fabuloase, Rabelais atacă feudalitatea, monarhia și aristocrația, papalitatea, clerul, superstițiile, filozofia, pedagogia scolastică.

Un moment foarte însemnat în dezvoltarea romanului îl constituie apariția, în prima jumătate a secolului al XVII-lea, a capodoperei *Don Quijote* de Cervantes, despre a cărui popularitate universală s-a spus că vine în concurență numai cu aceea a Bibliei. Cervantes, „scriitorul cu cele mai multe lacrimi în zîmbetul său", a creat în Don Quijote chipul visătorului, victimă a modului inadecvat în care încearcă să-și realizeze idealul.

În secolul al XVIII-lea, o contribuție importantă la dezvoltarea speciei au avut-o iluminiștii englezi Daniel de Foë, cu *Viața și nemaipomenitele aventuri ale lui Robinson Crusoë,* Jonathan Swift, autorul *Călătoriilor lui Gulliver,* și Henry Fielding, creatorul lui *Tom Jones,* romane în care aventura răspundea intențiilor moralizatoare ale scriitorilor.

În Franța, abatele Prévost scrie *Manon Lescaut,* cartea iubirii pasionale, ai cărei protagoniști, Manon-des Grieux, și-au cîștigat celebritatea atît datorită incontestabilelor calități ale romanului cît și creațiilor muzicale ale lui Massenet *(Manon)* și Puccini *(Manon Lescaut). Iulia sau Noua Eloiză* (Julie ou la nouvelle Héloise) de Jean Jacques Rousseau este un roman în formă epistolară, cu atacuri împotriva societății, care, împiedicînd relațiile întemeiate pe sinceritatea și noblețea sentimentelor, incită la minciună și imoralitate.

În romanul *Călugărița,* D. Diderot proclamă dreptul la viață, în conformitate cu cerințele firești ale naturii, iar în *Nepotul lui Rameau,* protestează împotriva inegalității sociale, care transformă pe îmbuibați în tirani și pe săraci în sclavi, în timp ce toate valorile morale sînt disprețuite.

Scanned with OKEN Scanner

Un roman (epistolar) cu profundă rezonanță în epocă a fost *Suferințele tînărului Werther* de J. W. Goethe, — „un protest împotriva urîțeniei realității germane, în forma unei revărsări sentimentale, de dragoste"[1]. Romanul *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister,* al aceluiași titan al literaturii universale, urmărește procesul de formare a personalității umane prin educație și experiență de viață. Se inaugurează astfel romanul formării, devenirii, roman pe care germanii l-au numit cu termenul, astăzi de circulație internațională, „Bildungsroman".

Se observă încă din secolul al XVIII-lea o lărgire a tematicii și o îmbogățire a modalităților de compoziție și de expresie ; apar romanul epistolar și Bildungsromanul.

În secolul al XIX-lea, „marele secol al romanului", specia cunoaște o uimitoare dezvoltare. Romancierii se îndreaptă spre noi surse de inspirație, valorificate din plin de romantici : trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat al popoarelor respective, viața oamenilor umili. Romanul istoric are reprezentanți de seamă în Walter Scott *(Ivanhoe),* Alfred de Vigny *(Cinq-Mars),* Victor Hugo *(Notre Dame de Paris),* Théophile Gautier *(Căpitanul Fracasse),* Alessandro Manzoni *(Logodnicii).*

De o mare popularitate s-au bucurat (și continuă și astăzi să se bucure, mai cu seamă în rîndurile tineretului) romanele de aventuri cu tentă istorică ale lui Alexandre Dumas-tatăl : *Cei trei mușchetari, După douăzeci de ani, Vicontele de Bragelonne* etc. În secolul al XIX-lea, romantismul ușurează apariția, în literatura romanescă, a personajelor reprezentînd lumea ofensaților și umiliților vieții *(Misterele Parisului,* roman-foileton în zece volume, de Eugène Sue, *Mizerabilii* de Victor Hugo).

Romanul realist are, în secolul trecut, reprezentați iluștri : Dickens *(Aventurile lui Oliver Twist, David Copperfield),* Stendhal *(Roșu și negru, Mănăstirea din Parma),* Balzac *(Comedia umană),* Flaubert *(Madame Bovary).* Răspunzînd dorințelor de informare ale burgheziei, romanul se distinge, în această perioadă, prin tendința de investigare integrală și minuțioasă, de pătrundere în cele mai tăinuite unghere ale vieții sociale și politice. Balzac, ale cărui romane uluiesc prin imensa lor arie socială, prin monumentalitatea construcției, precum și prin acuita-

[1] Goethe, *Poezie și adevăr,* E.S.P.L.A., 1956, p. 11.

tea observației și pitorescul scenelor, este un uriaș al genului. Critici de prestigiu îl consideră și astăzi drept „cel mai mare romancier francez", susținînd chiar, evident exagerat, că „de la el pînă astăzi nu s-a făcut mai mult pe acest tărîm" (Pierre de Boisdeffre)[1].

În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, Émile Zola a încercat, nu fără a o depăși, formula naturalistă, urmărind în ciclul *Rougon-Macquart* acțiunea factorilor biologici, fiziologici și sociali asupra personajelor.

În secolul al XIX-lea, romanul rus se impune pe plan mondial prin creațiile lui A. Pușkin *(Evgheni Oneghin,* roman în versuri), N. Gogol *(Suflete moarte),* Dostoievski *(Crimă și pedeapsă, Idiotul, Frații Karamazov)* și Lev Tolstoi *(Război și pace, Anna Karenina, Învierea),* opere care, prin problematica lor, prin tulburătoarea lor putere de evocare, prin arta portretelor și prin subtilele lor analize psihologice, au exercitat o influență considerabilă asupra evoluției romanului în literatura universală.

În primele decenii ale secolului al XX-lea, nume noi de romancieri atrag atenția lumii. Maxim Gorki dă la iveală *Mama,* Thomas Mann — *Casa Buddenbrook* (romanul decăderii unei familii burgheze) ; Romain Rolland — *Jean Christophe* (povestea vieții unui tînăr muzician) ; Henry Barbusse — *Focul* (roman născut din dureroasa experiență trăită de scriitor în anii celui dintîi război mondial).

Inovațiile aduse romanului analitic de către Marcel Proust în *A la recherche du temps perdu* (În căutarea timpului pierdut, 16 volume, 1913—1927) au influențat puternic dezvoltarea romanului interbelic. Analiza psihologică proustiană se bazează pe fluxul amintirilor involuntare. O senzație prezentă, asociată alteia mai vechi, reînvie un episod sau un lanț de episoade trecute. Reconstituirea „timpului pierdut" se obținea deci cu ajutorul memoriei afective, comunicarea propriilor fenomene psihice, observate atent, făcîndu-se îndeosebi prin intermediul monologului interior.

---

[1] Valeriu Râpeanu, *Interviu cu P. de Boisdeffre,* în „Secolul XX", nr. 6/1965, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

Mari succese au înregistrat pe plan mondial și romanele, cu teme, tendințe și facturi diferite, ale lui J. Joyce *(Ulysses)*, Fr. Kafka *(Procesul)*, M. Șolohov *(Donul liniștit, Pămînt desțelenit)*, A. Malraux *(Condiția umană)*, W. Faulkner *(Cătunul)*, E. Hemingway *(Cui îi bate ceasul)*, A. Camus *(Ciuma)* etc. În anii următori celui de-al doilea război mondial și-a făcut loc în Franța teoria „noului roman", ai cărei promotori sînt Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute și Michel Butor. Împotrivindu-se romanului „clasic" de tip balzacian, în care autorul intervenea continuu, analizînd, caracterizînd, etichetînd, noii romancieri renunță la biografiile personajelor, la analizele tradiționale, înregistrînd pur și simplu existența obiectelor și faptelor brute, fără introspecții și analize, fără comentarii, fără explicarea cauzelor, fără preocupări de ordin etic. Scriitorul se limitează la ceea ce îi poate oferi cîmpul vizual, rămînînd un spectator indiferent, neutral. Obiectele sînt privite ca atare, în formele lor perceptibile, lipsite însă de orice semnificație. „Refuz să gîndesc lumea sub forma analizei, spune Robbe-Grillet. Nu vreau să gîndesc decît forme. Romanele mele nu sînt gîndire, ci viață".[1] Deși interesant ca experiment, „noul roman", în numele „maximei obiectivității", diminuează pînă la anulare sensurile profund umane ale literaturii, mesajul creatorului, funcția socială a operei literare.

La noi cel dintîi roman se consideră a fi *Istoria ieroglifică* (1705) de Dimitrie Cantemir, vastă alegorie în care personajele — în majoritate oameni politici ai epocii — sînt reprezentate prin patrupede, păsări, pești, insecte. În secolul al XIX-lea, după încercările lăudabile ale lui I. Ghica *(Istoria lui Alecu)* și M. Kogălniceanu *(Tainele inimii)*, romane neterminate, apare în 1853 romanul lui Al. Pelimon *Hoții și hagiul*, o poveste de dragoste de tip romantic, cu final moralizator. Dintre romanele care se publică în deceniul următor, mai însemnate sînt cele semnate de D. Bolintineanu : *Manoil, Elena, Doritorii nebuni* (partea I).

Romanul românesc se afirmă cu mai multă tărie o dată cu editarea valoroasei scrieri a lui N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi*

[1] Alain Robbe-Grillet, *Gumele*, traducere de D. Țepeneag, prefață de Lidia Bote, E.P.L.U., 1967, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

sau *Ce naşte din pisică şoareci mănîncă* (1863), avînd ca temă descompunerea economică, socială şi morală a boierimii în primele decenii ale secolului trecut. Momente importante în evoluţia speciei, la noi, au fost marcate atît prin apariţia ciclului Comăneştenilor *(Viaţa la ţară, Tănase Scatiu, În război, Îndreptări* şi *Anna,* 1894—1916) de Duiliu Zamfirescu, cît şi prin publicarea romanului *Mara* de I. Slavici.

O mare dezvoltare a luat romanul românesc în perioada interbelică, răstimp în care au apărut *Ion, Pădurea spînzuraţilor, Răscoala* de L. Rebreanu, *Zodia cancerului* sau *Vremea Ducăivodă, Baltagul, Fraţii Jderi* de M. Sadoveanu, *Întunecare* de Cezar Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război, Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Craii de Curtea-veche* de Matei I. Caragiale, *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu, *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu *Cartea nunţii, Enigma Otiliei* de G. Călinescu.

Atras de noutatea tehnicii lui M. Proust, Camil Petrescu avea s-o aplice, în parte, în romanele sale de analiză[1]. Studiind arta

---

[1] În conferinţa *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* (1935), explica în modul următor noua formulă, precum şi adeziunea sa la „revoluţia proustiană": „Care era pînă la Proust concepţia romancierilor din orice şcoală s-ar fi declarat şi oricît de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construire raţionalistă, deductivă, apodictică, tipizantă. Romancierul e mai întîi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără acoperişuri, distanţele nu există, depărtarea în vreme de asemeni nu. În timp ce pune să-ţi vorbească un personaj, el îţi spune în acelaşi aliniat unde se găsesc şi celelalte personaje, ce fac, ce gîndesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc [...] Ca să evit asemenea grave contradicţii, ca să evit arbitrarul de a pretinde că ghicesc ce se întîmplă în cugetele oamenilor, nu e decît o singură soluţie: să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gîndesc *eu*... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti.... Dar aceasta-i realitatea conştiinţei mele, conţinutul meu psihologic... Din mine însumi eu nu pot ieşi... Orice aş face, eu nu pot descrie decît propriile mele senzaţii, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi... Ca o formă de primă aplicaţie iată, acum se înţelege de ce aproape tot (cu unele substituiri originare) *romanul de 16 volume al lui Proust este scris la persoana întîi*... Cu acest lung ocol am scutit de fapt încercări mai mărunte, căci am intrat de-a dreptul în inima viziunii lui Proust. Ne explicăm deci de ce opera lui e constituită oarecum ostentativ ca un lung monolog. [...] În mod simplu voi lăsa să se desfăşoare fluxul amintirilor. Dar dacă tocmai cînd povestesc o

lui Camil Petrescu, T. Vianu observa că o dată „cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust... Întîlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidențele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios“[1].

În perioada de după Eliberare, multe romane reiau teme mai vechi : evocarea trecutului, problema țărănească, drama intelectualului în societatea burgheză, tratate însă de pe alte poziții, dintr-o altă perspectivă istorică. „Romanul contemporan începe în acest dialog cu trecutul, posibil într-o epocă agitată, de fierbere, de răsturnări, de restructurări esențiale. O epocă polemică a favorizat o literatură polemică. Dar în afara acestui dialog cu trecutul (reluat și mai tîrziu, mereu sub unghiuri diferite), romanului i se deschide, după 1944, un alt cîmp de investigații, tot așa de întins : societatea contemporană, născută în revoluția socialistă. Nu mai e vorba, în acest caz, de a găsi soluții noi la probleme vechi, ci de a descoperi problemele înseși“[2]. Asemenea probleme sînt : viața clasei muncitoare, procesul industrializării, transformarea socialistă a satului, formarea noii intelectualități, noile relații sociale etc.

Romanele publicate în anii puterii populare de M. Sadoveanu *(Mitrea Cocor, Nicoară Potcoavă)*, Camil Petrescu *(Un om între oameni)*, Zaharia Stancu *(Desculț, Dulăii, Pădurea nebună)*, G. Călinescu *(Bietul Ioanide, Scrinul negru)*, Nagy István *(La cea mai înaltă tensiune)*, V. Em. Galan *(Bărăgan)*, M. Preda *(Moromeții, Risipitorii)*, Eugen Barbu *(Groapa, Șoseaua*

întîmplare, îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată. Dar dacă îmi strică fraza? N-are nici o importanță. Dacă îmi lungește aliniatul? Nu-i nimic, nici dacă digresiunea durează o pagină, două, 30 ori 150. [...] Prin urmare revoluția proustiană care aducea instaurarea concretului, însemna o adevărată abolire a „compoziției“ clasice, spre derutarea, spre uluirea criticilor împotmoliți în formulele trecutului“ (v. „Revista Fundațiilor“, an II, nr. 11, p. 377—401).

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, București, 1941, p. 393.

[2] D. Micu și N. Manolescu, *Literatura română de azi*, București, Editura tineretului, 1965, p. 151.

Nordului), Titus Popovici *(Străinul, Setea),* Ion Lăncrănjan *(Cordovanii)* ș.a. sînt tot atîtea biruințe pe frontul noii noastre literaturi.

Romanul oferă scriitorilor de astăzi, prin cadrul lui atotcuprinzător, cele mai mari posibilități pentru reflectarea transformărilor revoluționare din patria noastră, ajutînd în același timp la făurirea omului nou, omul erei socialiste.

După tematica lor, romanele pot fi sociale *(Răscoala* de L. Rebreanu, *Viața lui Klim Samghin* de M. Gorki), psihologice *(Pădurea spînzuraților* de L. Rebreanu, *Crimă și pedeapsă* de F. M. Dostoievski), istorice *(Neamul Șoimăreștilor* de M. Sadoveanu, *Căpitanul Fracasse* de Th. Gautier), de aventuri *(Toate pînzele sus* de Radu Tudoran, *Contele de Monte-Cristo* de A. Dumas-tatăl), științifico-fantastice *(Douăzeci de mii de leghe sub mări* de J. Verne, *Războiul lumilor* de H. G. Wells), polițiste *(Aventurile lui Sherlock Holmes* de A. C. Doyle, *Cărțile pe masă, Zece negri mititei* de Agatha Christie). Între aceste categorii nu există, bineînțeles, delimitări absolute, socialul neexcluzînd psihologicul sau aventura, după cum, invers, psihologicul nu implică eliminarea elementelor sociale, istorice etc., ceea ce înseamnă că în clasificarea romanelor va decide problematica lor fundamentală. Înăuntrul fiecărei categorii pot apărea subdiviziuni, ca, de pildă, în cadrul romanelor sociale : romanul rural (cu alte subîmpărțiri : romanul suferințelor și luptei din trecut a țărănimii, romanul transformării socialiste a satului etc.), romanul citadin (romanul provinciei de altădată, drama intelectualului inadaptabil, romanul muncii și al uzinei)[1].

Unele romane ating o amploare neobișnuită ; sînt romanele ciclice, în care scriitorul urmărește destinul mai multor personaje, uneori din generații diferite (ciclul Comăneștenilor de Duiliu Zamfirescu, în cinci volume, ciclul *Rougon-Macquart* de Émile Zola, în douăzeci de volume).

e. Reportajul literar

Reportajul literar se situează la limitele dintre cele două genuri : liric și epic, ceea ce înseamnă că întrepătrunderile din-

[1] v. și clasificarea făcută de D. Micu în *Romanul românesc contemporan,* E.S.P.L.A., 1959.

tre cele două genuri găsesc aici un teren prielnic. Socotit în trecut drept o specie minoră, reportajul literar și-a căpătat prețuirea cuvenită abia în cadrul literaturii actuale.

Definindu-l drept o scriere literară aflată între studiu și povestire, M. Gorki fixa prin aceasta locul special pe care îl ocupă reportajul în cadrul foarte larg al literaturii. Scriitorul-reporter trebuie să fie un observator atent, mai mult încă, un cercetător cuprins de fiorul curiozității științifice, iar rezultatul observațiilor sale trebuie să fie exprimat în forme artistice. Reportajul — spre deosebire de celelalte creații literare — prezintă personaje și fapte reale, netransfigurate deci de fantezia scriitorului. Reporterul pornește de la observația directă a vieții, a omului, a naturii, selectînd din întregul material ceea ce consideră vrednic de comunicat. Reportajul este expresia imediată a acestor observații, o caracteristică a lui fiind operativitatea. Reportajele literare nu trebuie confundate cu cele pur informative, gazetărești, în realizarea cărora nu intervin, în general, procedee artistice.

Reportajul este deci specia epico-lirică în proză care prezintă în mod artistic un fapt sau o suită de fapte și obiecte reale și interesante, desprinse de scriitor din actualitate și înfățișate fără întîrziere cititorilor.

În literatura universală s-au remarcat, prin emoționantele lor reportaje, scriitorii cehi Egon Erwin Kisch *(Salt la antipozi)* și Julius Fučik *(Reportaj cu ștreangul de gît)*. La noi, cele dintîi reportaje apar în periodicele din deceniile al treilea și al patrulea ale secolului trecut. Mai valoroase sînt însă reportajele lui N. Filimon. În literatura contemporană, cel care a cultivat cu mai mult succes această specie literară este Geo Bogza *(Țara de piatră, Cartea Oltului)*. Desprindem cîteva fragmente din întinsul reportaj *Iașul în zilele noastre*, în care descrierea noului peisaj socialist se împletește fericit cu evocarea orașului de altădată și a oamenilor ce i-au dat strălucire :

„De cîțiva ani, pe o lungime de mai mulți kilometri, malurile Bahluiului sînt transformate într-un șantier de mari proporții, într-un șantier socialist, care dă o nouă orientare vieții economice a Iașului și o nouă înfățișare orașului atît de iubit, atît de cîntat, și totuși atît de urgisit în trecut [. . .] Schimbînd

materialul din care este construit, schimbînd lutul — care în unele cartiere atingea o proporție de optzeci la sută — cu betonul armat, Iașul se adună, se concentrează și se înalță spre cer, căpătînd profilul unui oraș socialist, în care toți locuitorii sînt îndreptățiți în mod egal la soare, la aer și la mari spații verzi [...]

Pe măsură ce Iașul e reconstruit, farmecul lui devine în mod tot mai evident acela al unui oraș modern în care, la tot pasul, se simte adierea trecutului. Nici unul dintre orașele Moldovei, și chiar ale întregii țări, nu închide între zidurile lui un număr atît de mare de amintiri față de care sufletul nostru să se arate atît de sensibil. Dacă n-ar fi decît faptul că prin acest oraș și-a purtat multă vreme pașii și strălucirea de astru a frunții, Mihai Eminescu. A sta sub ramurile bătrînului tei care îi poartă numele înseamnă a te afla la unul din polii sufletului românesc și a simți îndelung fiorii istoriei și ai poeziei [...] La Copou — teiul lui Eminescu. La Biblioteca Centrală Universitară — semnătura lui Dimitrie Cantemir pe una din cărțile care i-au aparținut. La Arhivele Statului — caligrafia clară și în orice împrejurare emoționantă a celui ce-a dăruit poporului nostru, pentru veșnicie, „Sara pe deal". La Muzeul Unirii — cele două urne, mai mici decît ouăle de struț, din candelabrele de la Trei Ierarhi, ale Societății de științe medicale și naturale, în care s-a votat primul act al Unirii. Și ceasul de aur al lui Alexandru Ion Cuza. Și scrisoarea lui Moș Ion Roată către țăranii dintr-un sat de clăcași : Fiți buni și răbdați o lună sau două că boierescul va să cadă și toate havalelile. Și tot din acele vremi, sau din altele care vin pînă în preajma noastră, pînă la Mihail Sadoveanu căruia îi mai simțim căldura mîinii, cîte umbre și pași, și zvonuri, toate ale istoriei sau ale legendei. Nimic nu poate avea atîta farmec ca adierea trecutului pe sub lumini de neon și printre blocuri turn, într-un oraș în care masele populare, eliberate și conștiente de forța lor, scriu cu hotărîre și îndrăzneală o nouă pagină a istoriei".[1]

Au mai scris reportaje literare Eugen Barbu, Simion Pop, Vasile Nicorovici, Alecu Ivan Ghilia ș.a.

---

[1] *„Scînteia"*, 1963, nr. 5 980.

Scanned with OKEN Scanner

4. Genul dramatic

Genul dramatic cuprinde totalitatea pieselor de teatru, adică a acelor opere literare în care gîndirea artistică este comunicată pe calea unei acțiuni reprezentate. În piesele de teatru, întîmplările nu sînt povestite, ca în creațiile epice, ci se desfășoară în fața spectatorilor, într-un cadru ce fixează cu minuție (sau numai sugerează) locul, timpul, condițiile de viață și preferințele personajelor. Modalitatea de expunere proprie genului dramatic este vorbirea directă (dialogul, mai rar monologul), ceea ce nu exclude însă utilizarea, în mai mică măsură desigur, a celorlalte modalități cunoscute. Un personaj poate fi pus de autor să istorisească o întîmplare și atunci intervine narațiunea, ca în comedia lui I. L. Caragiale *D-ale carnavalului*, actul I, scena I, în care Iordache istorisește lui Pampon întîmplarea cu spițerul și cu abonamentele măsluite :

Iordache : „Al dracului spițerul ! Închipuiește-ți dumneata ! Lua un bilet. Îl rădeai, trăgeai o dungă. Să zicem că asta era marți ; bun ! Joi, iar o dungă ; sîmbătă, alta : trei dungi. Marțea ailaltă, te uitai la bilet : numai o dungă. Peste asta mai trăgeam una ; una și una două. Joi mai trăgeam una, care vasăzică trei : bun ! Marțea ailaltă... biletul alb [...]. A mers așa preț de vreo zece luni de zile pînă să băgăm noi de seamă... Mușterii mulți... I-ai ras, i-ai tras dunga, te culci pe urechea aia, și nu-i mai ții altă socoteală. Într-o sîmbătă seară, vine spițerul, și nu știu cum din vorbă — era multă lume în prăvălie —, lui d. Nae i se pare că spițerul cere un bilet, și-mi zice : „Iordache, un bilet nou lui d. Frichinescu...“ așa-l cheamă. Dar el... zice: „Eu bilet nou? n-am cerut; al meu e neînceput...“ și scoate biletul alb ca laptele... Măi, ce dracu ! Ne uităm noi lung, eu și d. Nae, la bilet... pe urmă ne uităm la spițerul, pe urmă unul la altul, și d. Nae zice : „Bine !“ și-i trage o dungă. Pleacă spițerul... Zice d. Nae : „Iordache, biletul spițerului e cu scamatorie ; ia să-l ținem noi de scurt : ori că ne-a furat pecetia, ori că și-a făcut el alta pe model, că prea se-ntinde abonamentul lui ca cașcavalul prăjit...“ ș.a.m.d.

Descrierea apare în piesele de teatru ori de cîte ori autorul simte nevoia de a zugrăvi, prin intermediul unui personaj, oameni, obiecte, locuri. În drama istorică *Răzvan şi Vidra,* de B. P. Hasdeu, personajul principal (polcovnic în armata leşească), mînat de dorul nestins al ţării, se îndreaptă într-o zi spre graniţa Poloniei cu Moldova, după care înfăţişează astfel pămîntul sacru al patriei :

Nainte-mi se dezveliră, şerpuind ca un balaur,
Holde şi cîmpii, în care, jucînd printre spice de-aur,
Se zăreau, ca pietricele presărate pe-un inel,
Busuioc şi garofiţă, toporaş şi ghiocel,
Iar prin ele-n depărtare, un român muncind la soare,
Falnic, rumân, plin de viaţă, se părea şi el o floare!...
Le văzui acele locuri şi din văz le sărutai,
Ţara-mi, unde însuşi iadul parcă se preface-n rai!...

Pe lîngă descrierea utilizată în cadrul mai larg al vorbirii directe, dramaturgii mai folosesc acest mod de expunere şi în afara textului interpretat de actori, în aşa-numitele indicaţii regizorale, care dau lămuriri, de obicei, în legătură cu locul, timpul, ţinuta vestimentară sau cu mişcarea pe scenă a personajelor. La unii scriitori, cum este cazul lui Camil Petrescu, notele explicative iau o amploare nebănuită, constituind un auxiliar preţios atît pentru interpreţi cît mai ales pentru cititori, în înţelegerea fiecărei piese. Iată un exemplu de descriere parantetică, extras din indicaţiile de regie ce preced actul I al dramei *Suflete tari :*

„Către sfîrşitul după-amiezii, prin toamna lui 1913, în casa lui Matei Boiu-Dorcani... Clădire veche, cu ziduri groase ca de cetate, în stilul universităţii vechi. Biblioteca este o încăpere mare, dreptunghiulară, cu uşi înalte, cu fronton triunghiular, pe care e aplicat blazonul lucrat în lemn. În stînga, două ferestre cu baza lată, joasă, înalte, înguste ca de biserică, arcuite sus [...] În dreapta, în faţa uşilor, o masă mare de tot, ca de consiliu, simplă, cu trei scaune înalte, aşezate la întîmplare în jurul ei [...] Un mic birou vechi, cu un fotoliu sculptat, înalt, cu alt scaun alături, la care lucrează, de obicei, Andrei Pietraru şi unde se găseşte el, la ridicarea cortinei. Un alt scaun,

Scanned with OKEN Scanner

între ușa dinspre vestibul și dulapul din față, o scară de bibliotecă între cele două uși. Lumina are ceva obosit, scăzut, e neprielnică vieții parcă. Multe cărți și pretutindeni risipite, ca într-o arhivă. Andrei, eroul celor ce se vor întîmpla, e un tînăr ca de 30 de ani, înalt și delicat, fără să fie slab. Păr castaniu, fața palidă și ochii verzi-albaștri, foarte puternici, pătrunzători. Are figura obosită, de om mistuit de o frămîntată viață interioară. Fire bolnăvicios de impresionabilă, cînd prea timidă, cînd excesiv de violentă. O neliniște și o nestabilitate în gesturi de aparat de mare precizie, sensibil la mai multe influențe deodată"[1] ș.a.m.d.

Descrierea, creatoare de atmosferă, analiza psihologică în completarea dialogului procură lectorului mari satisfacții intelectuale[2]. În același timp, întregul material descriptiv pe care îl conțin indicațiile de regie este valorificat, în faza de pregătire a spectacolului și ulterior, de toți factorii chemați să concure la succesul piesei (regizor, director de scenă, actori, pictori scenografi, tehnicieni etc.).

Numărul personajelor variază în raport cu întinderea acțiunii și cu obiectivele urmărite de dramaturgi. Tragediile shakespeariene, de exemplu, aduc pe scenă numeroase personaje, în timp ce piesa dramaturgului american William Gibson *Doi pe un balansoar* nu are decît două. În piesa lui Jean Cocteau *Vocea umană (La voix humaine,* 1930), scena este ocupată, de la început pînă la sfîrșit, de un singur personaj, o femeie care vorbește la telefon cu iubitul ei. În acest caz, dialogul este subînțeles, răspunsurile personajului invizibil (marcate în text prin numeroase puncte de suspensie, prin pauze deci) fiindu-ne cunoscute din replicile personajului prezent pe scenă.

Există, de asemenea, mici piese de teatru în care este folosit în exclusivitate monologul, așa ca în „cînticelele comice" ale lui V. Alecsandri : *Barbu Lăutarul, Ion Păpușariul, Clevetici ultrademagogul, Sandu Napoilă ultraretrogradul* etc.

---

[1] Camil Petrescu, *Teatru,* vol. I, E.S.P.L.A., 1957, p. 79—80.

[2] v. și G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* 1941, p. 663.

Piesele de teatru pot avea de la unu pînă la cinci acte, după cum acțiunea este mai simplă, și deci mai restrînsă, sau mai complexă. Reprezentînd etape mai importante în desfășurarea acțiunii, actele sînt împărțite în *scene*, subunități ce corespund schimbării personajelor pe scenă (cuvîntul „scenă" are un dublu sens : 1) locul special din teatru, unde se reprezintă piesa, și 2) diviziune a actului). Ori de cîte ori își face apariția sau dispare din fața spectatorilor un personaj, începe o nouă scenă. Nu întotdeauna aceste norme sînt respectate. În *Răzvan și Vidra*, piesă de teatru în versuri, B. P. Hasdeu nu-și divizează actele (numite de scriitor „cînturi") în scene.

Dacă în cursul aceleiași unități sau etape, acțiunea se deplasează, actul este împărțit în *tablouri*, care, la rîndul lor, se subîmpart în scene. Prin urmare, în timp ce scenele sînt determinate de modificările survenite în numărul personajelor aflate în fața spectatorilor, tablourile sînt impuse de schimbarea locului în care se petrece acțiunea. Fiecare tablou presupune un alt decor. Decorurile, costumele, machiajul, interpretarea actorilor trebuie să țină seama de perioada istorică pe care o evocă dramaturgul și să pună în valoare, în condiții cît mai bune, fondul tematico-ideologic al piesei.

Creația dramatică populară

Între cele mai vechi manifestări dramatice populare trebuie amintite, în primul rînd, scenetele pantomimice *Jocul caprei*, *Jocul ursului*, *Jocul căluțului*. Purtînd măști ce reprezintă capra, ursul sau calul, actorii amatori imită mișcările și sunetele caracteristice ale animalelor amintite. Uneori, pantomimei i se asociază cîteva versuri cîntate sau rostite, ca în *Jocul caprei* :

Hai, ța, ța, ța, căprița mea!
De la munte te-au adus
Cu cercei și cu hurmuz
Și te-așază la perdea
C-ai simțit a vreme rea.

Versurile conțin aluzii cu privire la credința populară că „jocul" ar prevesti schimbarea favorabilă a condițiilor atmosferice[1].

Teatrul de păpuși (Jocul păpușilor), și el cu o existență multiseculară, urmărea îndeosebi să ridiculizeze personaje detestate de masele oprimate, ca de exemplu : boieri, negustori, clerici (personajul popa beat), oameni ai stăpînirii (personajul polițaiul beat). Nu erau uitate nici evenimentele externe. Astfel, în unele piese se vorbea despre conflictele ruso-turce, despre cuceririle napoleoniene etc. Păpușarii își făceau cunoscută prezența, strigînd pe străzi :

Păpuși, păpuși,
Păpuși de la Huși,
Cu capul cît un căuș[2]

Poporul a creat și mici piese istorice. Astfel, în regiunea minieră din nordul Transilvaniei, Baia Mare, minerii reprezentau o mică piesă, alcătuită din mai puțin de 250 de versuri, care se numea *Joc cu Constantinul* (Cîntare și vers la Constantin). Actorii, bizar costumați, interpretau martiriul domnitorului Brîncoveanu.

Ideea luptei de clasă la țară apare pregnant în *teatrul de haiduci,* în care personajele reprezintă țărani răzvrătiți, eroi ai luptei pentru justiție socială. În linii mari, piesele cu haiduci povestesc faptele acestor împărțitori de dreptate, atrăgînd atenția asupra primejdiilor ce-i pîndeau ; căpitanul cetei fiind prins de poterași, nu este eliberat decît în schimbul unei mari sume de bani.

După regiunea în care se joacă și după haiducul mai cunoscut în acele locuri, piesa se intitulează *Jienii* sau *Banda lui Jianu, Bujorenii* sau *Banda lui Bujor* etc.

În trecut, o largă răspîndire avea *Vicleimul* sau *Irozii,* veche dramă cu caracter religios, al cărei subiect este legenda nașterii lui Isus Hristos.

---

[1] v. cap. *Teatrul popular,* în „Istoria literaturii române", vol. I, Editura Academiei, 1964, p. 67.

[2] Barbu Theodorescu și Octav Păun, *Folclor literar românesc,* Editura didactică și pedagogică, 1964, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

Creațiile dramatice culte

a. Tragedia

Piesele de teatru scrise sau culte pot fi : tragedii, comedii și drame.

Tragedia este o piesă de teatru care deșteaptă în sufletul spectatorilor sau cititorilor sentimente de milă și groază față de nenorocirile abătute asupra principalelor personaje ale piesei. Tragedia își are originea în serbările date de vechii greci în cinstea lui Dionysos, zeul vegetației, al viței de vie și al belșugului, zeitate ce se bucura de o mare popularitate. În cadrul acestor serbări se executau cîntece de slavă, la început cu acompaniament de chitară, mai tîrziu de flaute. Imnurile s-au transformat cu timpul în poeme în care erau evocate evenimente din viața zeului Dionysos, fapte inventate de imaginația creatoare a poporului. Poemele, păstrînd caracterul apologetic, se numeau ditirambi și erau executate de un cor, ai cărui membri reprezentau pe satiri. Corul era format din cincisprezece tineri și tinere, toți acoperiți cu piei de țapi. Cum în limba elină țapului i se spunea „tragos", (τράγος), corul a luat numele de cor tragic.

Într-o etapă următoare, din rîndul coriștilor s-a desprins un solist, povestitorul, care nara unele întîmplări din viața zeului sărbătorit. Între povestitor și cor s-a stabilit *dialogul*, element esențial al artei dramatice. Încetul cu încetul s-a ajuns deci la o reprezentație dramatică, cu un singur personaj. Mai tîrziu s-au adăugat și altele. La Thespis, scriitor din secolul al VI-lea î.e.n., considerat drept creator al tragediei grecești, rolurile erau interpretate de un singur actor. Eschyl, în secolele al VI-lea și al V-lea, introduse pe al doilea, iar Sofocle, în secolul al V-lea, pe al treilea actor. Femeile nu aveau dreptul să joace, rolurile feminine fiind încredințate actorilor bărbați. Dintre piesele cele mai cunoscute ale marilor scriitori tragici din antichitatea elină amintim : *Prometeu înlănțuit*, *Perșii*, *Orestia*[1], *Cei șapte împotriva Tebei* de Eschyl, *Oedip-rege*, *Oedip la Colona*, *Antigona*,

[1] Orestia este o trilogie formată din piesele : *Agamemnon*, *Choeforele* (Purtătoarele de libațiuni) și *Eumenidele*.

Electra de Sofocle, *Hecuba, Medeea, Troienele, Andromaca* de Euripide (secolul al V-lea î.e.n.).

La început, autorii erau în același timp compozitori, maeștri de dans, regizori și actori. Se citează în această direcție cazul lui Eschyl, care a trebuit să se ocupe, din toate punctele de vedere, de reușita artistică a pieselor sale. Baza materială a spectacolelor era asigurată de *coregi*. Aleși dintre bărbații bogați ai cetății, aceștia „trebuiau să găsească sală de repetiții, să asigure cu luni înainte repetarea pieselor, să plătească salarii coriștilor și flautistului..., să suporte confecționarea costumelor și a tuturor celorlalte accesorii legate de punerea în scenă a pieselor"[1].

Mult timp corul, care era condus de un șef numit *corifeu*, a jucat un rol de seamă în teatrul antic, dar cu vremea importanța lui a scăzut, pînă cînd a dispărut cu totul. Personaj colectiv, corul juca rolul de comentator sau de povestitor al unor întîmplări petrecute în afara scenei. El era exponentul opiniei publice. Acțiunea, împărțită în *episoade* (părțile principale, care au devenit mai tîrziu *acte*), începea cu un *prolog* (introducere) și se termina cu un *exod* (deznodămîntul). Vechile tragedii erau scrise în versuri, iar personajele erau eroi legendari sau regi, supuși toți implacabilei forțe a destinului.

Autorii tragici au respectat, în general, cele trei unități : de timp, de loc și de acțiune. Astfel, în *Medeea* de Euripide, acțiunea se petrece în limitele celor douăzeci și patru de ceasuri impuse de aceste norme, într-un singur loc, anume la Corint, în fața palatului Medeii. Unica acțiune : răzbunarea pusă la cale de Medeea împotriva fostului ei soț, Iason. Subiectul tragediei este legat de legenda celor cincizeci de argonauți porniți pe corabia Argo, sub conducerea lui Iason, să cucerească lîna de aur.

Desfășurarea acțiunii trezește în sufletul spectatorilor sau cititorilor sentimente puternice : *milă* pentru soarta Medeei, care, după ce a sacrificat totul lui Iason, se află părăsită, pe culmile deznădejdii. Milă și *groază* față de sfîrșitul tragic al celei de-a doua soții a lui Iason și față de uciderea celor doi

[1] Ion Zamfirescu, *Istoria universală a teatrului*, Vol. I, E.S.P.L.A., 1958, p. 30—31.

copii ai acestuia, omorîţi de Medeea pentru a răzbuna trădarea bărbatului iubit.

Tragedia modernă n-a mai aplicat normele antice, pe care de altfel nici tragicii eleni nu le-au respectat întotdeauna. W. Shakespeare, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi la începutul celui de-al XVII-lea veac, dezvoltă în piesele sale de teatru mai multe acţiuni, urmărind, pe planuri diferite şi în medii sociale variate, existenţa multor personaje. Acestea nu mai sînt dominate de destin, nu mai depind de voinţa zeilor, ci cad pradă pasiunilor omeneşti. Acţiunea se deplasează şi se desfăşoară fără a ţine seama de îngrădiri de spaţiu, de timp, aşa ca în : *Romeo şi Julieta, Hamlet, Othello, Regele Lear, Macbeth.*

Acum cîţiva ani s-a jucat pe scenele teatrelor noastre de stat o piesă care s-a bucurat de succes : *Tragedia optimistă,* a scriitorului sovietic Vsevolod Vişnevski (1900—1951). Faţă de vechiul concept al tragediei, titlul dat de dramaturgul sovietic ar părea paradoxal. Comparînd-o cu tragediile antice şi moderne, în care personajele cădeau înfrînte, în *Tragedia optimistă,* chiar dacă unul sau mai mulţi eroi mor în lupta pentru o lume mai bună, sacrificiul lor nu este zadarnic ; perspectiva unui viitor luminos dă caracter optimist tragediei.

b. Comedia

Comedia este piesa de teatru al cărei conflict şi acţiune deşteaptă în sufletul spectatorilor sau cititorilor o stare de bună dispoziţie sufletească. În timp ce tragedia provoca groaza şi mila, comedia stîrneşte hazul, veselia.

Comedia s-a născut, ca şi tragedia, din serbările populare date în cinstea zeului Dionysos, festivităţi ce s-au numit micile dionisii sau dionisiile campestre. Toamna, în timpul culesului de vii, în toată Grecia se organizau procesiuni vesele la care luau parte ţărani, prilej pentru aceştia de a se întrece în glume, vorbe de duh, povestiri hazlii cu aluzii usturătoare la adresa oamenilor vicioşi. O asemenea procesiune veselă purta numele de *comos*. Etimologia cuvîntului „comedie" aici trebuie căutată. Cuvîntul s-a format din κῶμος + ᾠδή. Multă vreme,

Scanned with OKEN Scanner

serbările dionisiace autumnale și-au păstrat caracterul lor ritual și rustic. Destul de tîrziu au început să se înfiripe din ele reprezentații teatrale mai închegate.

Referindu-se la originile comediei, Aristotel spune în *Poetica* : „Cine a introdus folosința măștilor ori a prologului, cine a fixat numărul actorilor și toate celelalte amănunte, nu se știe. Deprinderea de a compune subiecte comice vine însă de la Epicharmos și Formis. Începutul l-a făcut așadar Sicilia. Dintre atenieni, cel dintîi care, părăsind invectiva iambică, a prins să trateze teme cu caracter general și să închege subiecte a fost Crates"[1].

Sînt de reținut din acest citat numele poeților sicilieni Epicharmos și Formis, primii care au compus comedii, contribuind la formarea și afirmarea noii specii dramatice, în secolul al V-lea î.e.n. Comedia siciliană a fost depășită — la scurt timp după apariția ei — de comedia atică. Aristofan (sec. al V-lea î.e.n.), pe care Engels îl numea „părintele comediei", a ilustrat specia respectivă prin opere nepieritoare, ca : *Pacea, Lisistrata, Păsările, Broaștele, Norii.* Printre comediografii latini, Plautus (sec. al III-lea și al II-lea î.e.n.) ocupă locul principal *(Soldatul fanfaron, Captivii, Odgonul).*

În vechea comedie, corul a jucat, ca și la începuturile tragediei, un rol însemnat. Oamenii din cor, purtînd măști (de animale, de cele mai multe ori) și costume fanteziste, reprezentînd și ele animale, stîrneau, numai prin apariția lor, hazul spectatorilor. Actorii aveau și ei o ținută caraghioasă : pîntece voluminos, pulpe groase, o mască cu trăsături caricaturale, costume grotești.

Replicile actorilor ca și cîntecele corului aveau totdeauna un caracter demascator. Erau batjocorite în egală măsură defectele oamenilor de rînd, ca și greșelile conducătorilor. Nu erau cruțați filozofii, magistrații, șefii armatei și ai statului, nici chiar divinitățile. Cuvintele de ocară nu cunoșteau limite ; se rosteau ades obscenități.

---

[1] Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1965, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

În teatrul modern, comicul poate fi produs prin ridiculizarea anumitor metehne și atunci avem de-a face cu *comedii de caracter*, ca în cazul celebrelor comedii ale lui Molière: *Avarul*, *Tartuffe*, *Don Juan*. Avariția, ipocrizia, libertinajul și cinismul, iată viciile condamnate de marele și fecundul scriitor francez în aceste spirituale comedii. Comicul poate rezulta și din reliefarea și ironizarea obiceiurilor, apucăturilor, relelor deprinderi ale unor categorii sociale, ca în cazul *comediilor de moravuri*. Astfel, Molière a scris comedia *Prețioasele ridicole*, satiră la adresa femeilor burgheze care imitau, exagerînd și deformînd, limbajul „distins" al înaltei aristocrații. Capodopera literaturii noastre dramatice *O scrisoare pierdută* este, de asemenea, o comedie de moravuri, vizînd fauna politicianistă din România de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, cu egoismul, demagogia, imoralitatea și incultura ei.

În sfîrșit, comicul poate să reiasă din anumite întîmplări neprevăzute, caraghioase, și atunci piesele sînt *comedii de situații* (exemple : *Comedia erorilor* de Shakespeare, *D-ale carnavalului* de I. L. Caragiale). Cea mai simplă comedie de situații este *farsa* (*Vicleniile lui Scapin* de Molière, *Conu Leonida față cu reacțiunea* de I. L. Caragiale).

O subspecie a comediei este și *vodevilul* (din franc. *vaudeville*), comedie ușoară, în care sînt intercalate cuplete cîntate pe melodii cunoscute. În literatura noastră a scris vodeviluri V. Alecsandri (*Chiriția în Iași*, *Chiriția în provincie* ș.a.). Reproducem mai jos un cuplet cîntat de Chiriția :

Toată lumea azi fumează,
Scoate fum pe nas, pe gît ;
Unii moda imitează,
Alți fumează de urît.
Omenirea-i o țigară
Care se preface-n scrum ;
Și amorul cel cu pară
Arde și se schimbă-n fum...
Numai fumuri vezi aice
La femei și la bărbați.
Toți fumează... poți dar zice
Că-s mai toți înfumurați.

(*Chiriția în provincie*, Actul I, scena II)

În cadrul celei mai populare specii a genului dramatic, comicul, importantă categorie estetică, își îndeplinește și astăzi vechea-i funcție socială, despre care Karl Marx scria :

„Istoria acționează temeinic și trece prin numeroase faze cînd înmormîntează o formă de viață veche. Cea din urmă fază

a unei forme istorice este *comedia* ei. Zeii Eladei, care fuseseră odată răniți de moarte în chip tragic în „Prometeul încătușat" al lui Eschyl, au trebuit să moară încă o dată, în chip comic, în dialogurile lui Lucian. De ce se petrec astfel lucrurile în istorie ? Pentru ca omenirea să se despartă *cu voioșie* de trecutul ei"[1] *(Contribuții la critica filozofiei dreptului hegelian)*.

c. Drama

Drama, specie literară situată între tragedie și comedie, înfățișează un conflict puternic, în desfășurarea căruia intervin atît elemente tragice cît și comice. Drama, ca de altfel și celelalte specii ale genului dramatic (tragedia, comedia), poate fi în proză sau în versuri.

Drama s-a dezvoltat în literatura universală începînd cu prima jumătate a secolului al XVIII-lea. În condițiile istorice ale ascensiunii burgheziei și afirmării ei ca forță revoluționară, tragedia, cu modalitățile ei tradiționale, cu alaiul ei de regi, principi și nobili, cu situațiile ei convenționale în cadrul antichităților eline și latine, era desuetă. Sînt semnificative în această privință aprecierile lui Beaumarchais : „Ce interes adevărat poate să-mi stîrnească moartea unui tiran din Peloponez sau jertfa unei tinere prințese din Aulis ? Nu este nimic în această întîmplare care să mă privească, nu este nici o învățătură morală care să mi se potrivească"[2]. Noua clasă ascendentă nu era mulțumită nici de comedie, căreia îi furnizase pînă atunci numai personaje ridicole. Venise momentul unei cotituri în dramaturgie ; trebuia creată o specie literară, care să corespundă noilor condiții. Astfel apăru drama burgheză, ai cărei teoreticieni au fost scriitorii iluminiști Diderot (1713—1784) în Franța și Lessing (1729—1781) în Germania. Aceștia cereau ca teatrul să reflecte cît mai mult adevărul vieții, să-și recruteze personajele din toate straturile sociale, pe care să le

---

[1] K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L., 1953, p. 139—140.

[2] Diderot, *Opere alese*, vol. I, cu un studiu introductiv de Valentin Lipatti, E.S.P.L.A., 1956, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

reprezinte în toată complexitatea lor, „amestecînd lacrimile și sentimentele nobile cu problemele cotidiene ale unor personaje burgheze“[1]. Prin acceptarea în conținutul ei a elementelor tragice și comice, drama se apropie mai mult decît celelalte specii de realitățile vieții.

Termenul de „dramă“ (din elinul δράμα = faptă, întîmplare, acțiune) a fost pus în circulație de Diderot.

Subspecie a dramei, melodrama (cu subiecte luate nu numai din viața burgheziei, ci și a celor mai de jos pături ale societății) s-a născut tot în secolul al XVIII-lea. Bucurîndu-se de mare popularitate pînă către finele veacului trecut, melodrama trezea în sufletul spectatorilor cele mai vii emoții prin utilizarea unor mijloace tari, violente : răpiri, asasinate, uneltiri, totul petrecîndu-se într-o atmosferă sumbră, tenebroasă. Piesa purta numele de melodramă („μέλος“ în limba elină însemna „cîntec“), deoarece intrarea în scenă a personajelor și unele dialoguri erau însoțite de acompaniamente orchestrale. Muzica era menită să mărească efectele textului, în care un rol important îl juca neprevăzutul. Unul dintre cei mai cunoscuți autori de melodrame este scriitorul francez Sébastien Mercier (1740—1814).

În cadrul curentului romantic s-a dezvoltat în literatura universală drama istorică. *Bătălia lui Hermann* de Heinrich Kleist, *Contele de Carmagnola* de Alessandro Manzoni, *Cromwell*, *Hernani*, *Ruy Blas* de V. Hugo, sînt numai cîteva exemple din literatura primei jumătăți a secolului trecut. La noi au scris drame istorice V. Alecsandri *(Despot-vodă)*, B. P. Hasdeu *(Răzvan și Vidra)*, Delavrancea (trilogia *Apus de soare*, *Viforul*, *Luceafărul)*, Al. Davila *(Vlaicu-vodă)*, Camil Petrescu *(Danton*, *Bălcescu)* etc.

În drama romantică în versuri *Răzvan și Vidra* viața țărănimii și a robilor țigani, jaful și trădarea practicate de boieri, războaiele moldovenilor cu vecinii, luptele interne, deznodămîntul acțiunii sînt tot atîtea elemente tragice, alături de care există întîmplări, situații, caracterizări comice. De pildă, în Cîntul II, cînd Răzvan îl amenință pe boierul Ganea, intervine

[1] *Ibidem*, p. 29.

Ciobanul, care se adresează astfel conducătorului cetei de haiduci :

„Nu-l speria, căpitane... Boierii sînt slabi la fire :
Brațul, haina, mintea, fața, inima, totu-i subțire".

Comică este și apariția, în același cînt, a avarului Sbierea, prins de haiduci :

Vulpoiu (de departe) : Căpitane, căpitane !
Răzvan : Ce veste ?
Vulpoiu (tîrînd după dînsul pe Sbierea) : O caracudă !
Am pescuit-o acuma pe-uscat fără multă trudă...
Răzvan : Sbierea ? În mîinile mele ?
Sbierea : Chiar Răzvan !... Vai ! Sînt topit !...
Tănase : Te cunoscui eu prea bine !
Sbierea (căzînd în genunchi) : Și dumneata ?... Am murit !...
Sfinte Petre !... Sfîntă Ana !... Mucenice Spiridoane !...
Scăpați-mă din peire !... O să vă dau trei icoane
Tot de aramă poleite cu aur... sau cu argint !...".

Abordînd nu numai teme istorice, ci și contemporane, inspirate din realitățile sociale ale epocii, drama a cunoscut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și ulterior, pe plan european și mondial, o remarcabilă dezvoltare. Dramele realiste ale scriitorului norvegian H. Ibsen *(Nora, Un dușman al poporului)*, ale lui A. Cehov *(Trei surori, Livada cu vișini)*, M. Gorki *(Azilul de noapte, Micii burghezi)*, B. Shaw *(Profesiunea doamnei Warren)* au înregistrat, pe toate scenele lumii, succese importante.

În literatura noastră de astăzi, dramele lui Horia Lovinescu (de exemplu, *Citadela sfărîmată)*, Luciei Demetrius *(Cumpăna)*, M. Davidoglu *(Cetatea de foc)*, pentru a nu ne opri decît la cîteva exemple, reflectă conflicte puternice, actuale, legate de perioada de construire a socialismului în țara noastră.

Unele creații dramatice de astăzi se îndepărtează de formele teatrului „clasic". Astfel, după cel de-al doilea război mondial și-a făcut apariția în Franța, în Anglia și în Statele Unite un teatru de avangardă, „teatrul absurdului", al cărui principal

reprezentant este Eugen Ionescu, scriitor francez de origine română, autor al unui însemnat număr de piese jucate pe toate meridianele lumii (la noi s-au montat : *Cîntăreața cheală, Scaunele, Rinocerii* și *Regele moare).* La baza teatrului, de necontestată originalitate, al lui Eugen Ionescu stă protestul vehement împotriva unei lumi dominate de egoism, ca și de un descurajant conformism, de tulburătoare neliniști metafizice, dar și de josnice manifestări. Subiectul pieselor nu mai interesează sau prezintă un interes minim, în timp ce personajele sînt apariții caricaturizate pînă la grotesc și pînă la absurd. Repudiind formulele tradiționale ale teatrului, academismul în compoziție și în limbaj, Eugen Ionescu (căruia îi place să-și numească opera dramatică „antiteatru") a creat, după cum însuși afirmă : „un comic dur, fără finețe, excesiv [. . .], totul împins pînă la paroxism, acolo unde se află izvoarele tragicului [. . .], un teatru al violenței, violent comic, violent dramatic"[1].

Dacă într-unele piese (mai ales în cele dintîi), Eugen Ionescu lasă impresia că omul este o ființă absurdă ce se zbate tragic într-un univers la fel de absurd, într-altele, condiția umană capătă totuși sensuri prin crearea unui personaj (Béranger), capabil de iubire, de omenie, în stare să discearnă între ceea ce înnobilează pe om și ceea ce-l coboară, decis să se opună degradării morale ce amenință umanitatea. Rămas singur printre semenii transformați în rinoceri, Béranger strigă cu disperare : „Împotriva tuturor, am să mă apăr ! Sînt ultimul om, am să rămîn om pînă la capăt ! Nu capitulez !"[2].

Deși singulară, rezistența lui Béranger este încurajatoare prin profunda ei semnificație. Ea demonstrează că omul are conștiința atributelor sale superioare, pe care este hotărît să le apere cu orice sacrificiu. Decizia personajului de a nu capitula dă astfel sens vieții (care — prin aceasta — încetează a fi absurdă).

*

Încheind această sumară trecere în revistă a genurilor, speciilor și subspeciilor literare, sînt necesare cîteva concluzii.

---

[1] *Note și contra-note*, în *Teatrul francez contemporan*, E.P.L.U., 1964, p. 24.

[2] *Rinocerii*, în vol. cit., p. 444.

— Genurile literare s-au născut încă din antichitate.

— Ele au, prin urmare, o mare stabilitate.

— Genurile și speciile literare nu sînt categorii strict delimitate, ci se întrepătrund. Coexistența elementelor epice și lirice înăuntrul aceloraşi opere literare a făcut pe unii cercetători să vorbească chiar de un gen lirico-epic. O poezie, cum este balada populară *Miorița,* în care se găsesc multe elemente lirice, ar aparține acestui gen.

— Speciile și subspeciile literare au apărut treptat, în literaturile diferitelor popoare.

— Neavînd stabilitatea genurilor literare, unele specii și-au modificat cu timpul trăsăturile caracteristice (ca, de exemplu: oda, epigrama, tragedia), iar altele au dispărut (epopeea).

Scanned with OKEN Scanner

V. EVOLUȚIA FENOMENULUI LITERAR

Curente literare

Curentele apar relativ tîrziu în literatura universală.

Prin curent se înțelege o mișcare literară, care unește, într-o anumită perioadă istorică, o seamă de scriitori, apropiați prin ideologia și viziunea lor estetică, această legătură manifestîndu-se în operele lor printr-o serie de trăsături caracteristice comune.

Curentele au cîteodată și unele baze organizatorice : un cenaclu, un organ de publicitate, un manifest literar. Pot exista însă curente și fără asemenea forme de organizare.

1. Clasicismul

Clasicismul, cel dintîi mare curent din literatura universală, s-a manifestat cu mai multă forță creatoare în Franța secolului al XVII-lea, în timpul și în condițiile dezvoltării absolutismului monarhic. În lupta împotriva fărîmițării feudale, pentru înfăptuirea statului unitar, Ludovic al XIV-lea își apropie burghezia, astfel încît scriitorii, majoritatea reprezentanți ai acestei clase în plină ascensiune, servesc țelurile regelui, propagînd prin operele lor ideea de supunere față de stat și de conducătorul lui, de îndeplinire fără șovăire a îndatoririlor civice. Se simțea nevoia instaurării ordinii în toate sectoarele vieții publice. Domeniile literaturii și limbii literare nu puteau fi exceptate.

Scanned with OKEN Scanner

Puternic influențați de filozofia carteziană[1], scriitorii integrați în curentul clasicismului francez se declarau adversari ai dogmatismului scolastic. Proclamînd primatul rațiunii, ei respingeau misticismul și făceau educația cetățenilor în spiritul înăbușirii sentimentelor strict personale, a pasiunilor intime, în favoarea datoriei cetățenești, riguros împlinite. În toate circumstanțele, rațiunea trebuia să aibă cuvîntul hotărîtor. Poetul și criticul Boileau (1636—1711), teoreticianul clasicismului francez, îndemna astfel pe scriitori în a sa *L'art poétique* („Arta poetică"), o adevărată operă de legislație literară, tributară lui Aristotel și mai cu seamă lui Horațiu :

Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire
Din ea luați și frumosul și-a artei strălucire.[2]

Clasiciștii au avut ca model literaturile antice, elină și latină, recurgînd adesea, în ceea ce privește selectarea eroilor și subiectelor, la mitologia sau la istoria grecilor și romanilor. Personajele (regi, curteni, comandanți de oști) erau dotate cu cele mai înalte însușiri morale. Alese din aristocrația conducătoare, acestea populau însă numai speciile literare considerate de clasiciști „superioare" : oda, poemul, epopeea, tragedia. Reprezentanții celorlalte clase sociale nu aveau acces decît în speciile socotite, în opoziție cu cele menționate mai sus, „inferioare" : satira, fabula, comedia.

Se recomanda studierea naturii, dar nu în sensul realizării unor copii după natură, ci al descoperirii a ceea ce este mai caracteristic în ființa umană. După clasiciști, nu toate însușirile individului ar fi fost interesante, ci numai cea esențială. De aici, construirea personajului pe baza unei singure trăsături fundamentale, fie o calitate, o virtute, fie un defect, un viciu (ca în *Avarul* sau în *Tartuffe*, comedii în care Molière a creat personaje întruchipînd unul zgîrcenia, celălalt ipocrizia). Perso-

---

[1] Adjectiv derivat din Cartesius, numele latinizat al filozofului francez René Descartes (1596—1650).

[2] Boileau, *Arta poetică*, în românește de Ionel Marinescu, E.S.P.L.A., 1957, p. 29.

najele clasiciste reprezentau tipuri general-umane, care puteau fi deci întîlnite în orice loc și în orice epocă.

În clasicism, personajele erau statice, în sensul că ele rămîneau neschimbate în cursul acțiunii. Boileau cerea ca eroul

De-acord cu sine însuși, în tot ce-a conceput,
Același să rămînă, la fel ca la-nceput[1].

Clasicismul avea o grijă deosebită pentru stil, pentru expresia proprie, precisă și elegantă, În această privință, Boileau cerea scriitorilor muncă și exigență :

De zeci de ori poemul *mereu să-l cizelezi ;*
Dă-i lustru, șlefuiește-l, îndreaptă-l de nu merge ;
Arareori s-adaugi, dar mai adesea șterge!
. . . . . .
Fii tu întîiul critic al versurilor tale!"[2].

În literatura clasicistă nu erau admise cuvintele „vulgare", adică expresiile pe care nobilimea le repudia, ca nedemne de a fi utilizate nu numai în scris, dar și în vorbire.

Boileau și ceilalți clasiciști erau de părere că literatura se conduce după legi valabile în toate timpurile și la toate popoarele, iar scriitorii trebuie să li se supună. Una din normele obligatorii era, în dramaturgie, regula celor trei unități, de timp, de loc și de acțiune :

Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin
Va ține pîn' la urmă tot teatrul arhiplin[3].

Nu trebuie să se creadă că principiile clasicismului francez au început să se aplice abia după apariția, în 1674, a *Artei poetice*. În realitate, Boileau nu a făcut decît să consemneze ideile estetice care se cristalizaseră în cursul cîtorva decenii, înainte de apariția poemului său didactic.

Prin tot ce a adus pozitiv în dezvoltarea literaturii (raționalismul cartezian, exaltarea eroismului, cultivarea îndatoririlor

---

[1] *Op. cit.*, p. 59.
[2] *Op. cit.*, p. 36—37.
[3] *Op. cit.*, p. 54

civice, a simțului datoriei, introducerea ordinii, clarității, sobrietății și echilibrului în compoziție și stil), clasicismul ocupă un loc important în evoluția literaturii universale. Acest curent a susținut însă și idei greșite, ca : aplicarea în literatură a unor reguli rigide, îngrădirea și canonizarea artei, construirea personajelor pe baza unei singure trăsături, ierarhizarea arbitrară a speciilor literare, în specii „superioare" și „inferioare".

În literatura noastră, care a cunoscut condiții specifice de dezvoltare, nu s-a manifestat un curent clasicist. Totuși, influențe ale clasicismului se observă în creația mai multor scriitori, ca, de pildă : I. Budai-Deleanu, I. Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, C. Negruzzi, care au scris sau numai au încercat să scrie epopei, precum și în poezia lui Gr. Alexandrescu, care a încetățenit la noi epistola literară în versuri și satira după Boileau, iar fabula după La Fontaine.

2. Romantismul

Romantismul ia naștere în condițiile destrămării feudalismului și dezvoltării capitalismului, în epoca revoluțiilor burgheze și a războaielor naționale de eliberare. Curentul apare în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, întîi în Anglia, apoi în Germania și Franța.

Luînd poziție împotriva clasicismului canonizant, romantismul căuta să asigure literaturii libertate de exprimare, prin înlăturarea tuturor normelor. „Nu există reguli, nici modele", proclama V. Hugo în manifestul literar al romantismului francez (prefața la drama *Cromwell*, 1827) ; sau mai bine zis nu există altele decît legile generale ale naturii, care privesc arta întreagă, și cele speciale care, pentru fiecare compoziție, rezultă din condițiile de existență propuse ale fiecărui subiect în parte".

Speciile literare cultivate cu precădere de romantici erau drama, romanul, meditația. Personajele epocii și dramaturgiei romantice nu mai reprezintă însă tipuri general-umane, ca în clasicism, ci sînt caractere complexe, bine individualizate, plasate într-un cadru istoric adecvat. Scriitorii nu-și mai în-

Scanned with OKEN Scanner

dreaptă privirile spre timpurile și eroii antici, ci spre viața trecută și prezentă a poporului respectiv, creînd personaje din toate straturile sociale. Natura-peisaj, ignorată de clasiciști, începe să fie admirată și cîntată, ea constituind un element însemnat în localizarea acțiunii. Adesea este și confidenta omului.

Personajul romantic se comportă, acționează conform propriilor lui sentimente ; conștiința nu-i mai este supusă constrîngerilor dictate de rațiune. În opoziție cu clasicismul, romantismul creează personaje dinamice, în continuă căutare și transformare. Uneori, schimbările sînt bruște, insuficient pregătite, nemotivate, neprevăzutul jucînd un rol important. E cazul, de pildă, al tînărului Manoil, personajul principal din romanul cu același nume al lui D. Bolintineanu. Din cauza unei dragoste nefericite, acesta se transformă repede într-un cinic, rob al viciilor, pentru ca mai apoi să redevină, datorită unei alte femei, și tot atît de rapid, virtuosul de altădată. La fel de neprevăzută este transformarea lui Ciubăr-vodă din cunoscuta dramă romantică a lui V. Alecsandri *Despot-vodă*. Personajul este, la începutul acțiunii, un nebun care se crede îndreptățit să domnească, pentru ca mai apoi să-l vedem lecuit, intrat în cinul monahal, lucid și împăcat cu noua-i viață.

Înlăturînd îngrădirile clasiciste, scriitorii romantici dau frîu liber imaginației și creează o lume care poartă marca propriei lor personalități. Creațiile epice și dramatice sînt străbătute de lirism.

Divizarea impusă de clasicism, a genului dramatic în specii complet separate (piese tragice și piese comice), îndepărta teatrul de viață. Omul nu trăiește exclusiv momente chinuitoare, după cum nu trece numai prin situații hazlii. V. Hugo cerea (în amintita prefață la drama *Cromwell)* ca teatrul să nu mai despartă tragicul de comic, sublimul de grotesc. Coexistența în aceeași operă dramatică a categoriilor estetice opuse ducea la reliefarea, prin contrast, prin *antiteză* (procedeu propriu literaturii romantice), a trăsăturilor de caracter ale personajelor.

Romantismul găsește în sînul maselor, pînă atunci ignorate, și în creația artistică populară surse inepuizabile de inspirație.

Scanned with OKEN Scanner

Folclorul începe să fie valorificat prin publicarea de culegeri și prin prelucrarea lui creatoare de către scriitori.

Limbajul poetic se îmbogățește. Vocabularul se împrospătează și se nuanțează prin expresii plastice luate din limba vorbită, din graiul viu al poporului, cuvinte și locuțiuni de care clasicismul se ferise, socotindu-le lipsite de eleganță, „vulgarități". În poezie, vechile tipare prozodice cedează locul unor forme noi, mai variate și mai elastice.

Romantismul nu a fost un curent literar omogen. A existat un romantism progresist, reprezentat de scriitorii legați de forțele înaintate ale societății, așa cum a fost în Anglia Byron și Shelley, în Franța — Lamartine și mai cu seamă V. Hugo, în Rusia — Pușkin și Lermontov, în Germania — H. Heine, în Polonia — A. Mickiewicz, în Ungaria — S. Petöfi. A existat și un romantism paseist, care idealiza feudalismul, încercînd o reînviere a trecutului, apreciat ca superior prezentului.

În țările române, romantismul a început să se afirme în deceniul al patrulea al secolului trecut. Perioada de dezvoltare a curentului se întinde pe aproximativ cincizeci de ani, timp în care se intensifică lupta pentru emancipare socială și națională, are loc revoluția burghezo-democratică, se înfăptuiește unirea și se obține independența statului național. Generat de condiții istorice specifice, romantismul românesc are unele trăsături proprii. Curentul are la noi caracterul unei largi mișcări literare, care cuprinde, într-o formă sau alta, pe toți scriitorii militanți de la 1848, prelungindu-se chiar la generațiile următoare (A. I. Odobescu, B. P. Hasdeu, M. Eminescu, Al. Macedonski ș.a.).

Romanticii noștri folosesc două surse principale de inspirație : istoria națională, din care selectează personaje și situații cu totul neobișnuite, și folclorul, tezaur de valori documentare și estetice. B. P. Hasdeu, de pildă, în drama sa romantică *Răzvan și Vidra*, evocă pagini din zbuciumata istorie a Moldovei din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Caracter impetuos și aventuros, Răzvan ajunge — surprinzător pentru vremea aceea — din rob, domnitor. Însuflețit de puternice sentimente patriotice, refuză, în timp ce era în serviciul polonilor, să lupte

Scanned with OKEN Scanner

contra moldovenilor. Pamfletele scrise de el împotriva boierilor și a lui Petru Șchiopul au structura și tonalitatea versurilor populare.

Romantismul românesc are un caracter net progresist, antifeudal, imprimat de poziția combativă a scriitorilor angajați în lupta de eliberare socială și națională.

3. Realismul

Noțiunea de „realism" a constituit și la noi, și în celelalte țări, una dintre cele mai discutate și mai controversate probleme de teorie literară din ultimii ani. Caracterul contradictoriu al opiniilor care s-au ciocnit în arena discuțiilor s-a datorat, în bună măsură, valorilor semantice diverse acordate termenului, modului deosebit de a stabili raportul între cuvîntul „realism" și sfera lui noțională.

Unii cercetători, punînd semn de egalitate între „realism" și „reflectarea realității", considerînd deci că realismul este un principiu *sine qua non* al imaginii artistice, au tras concluzia că istoria literaturii cu formele ei succesive diferențiate, din cele mai vechi timpuri și pînă astăzi, nu ar fi decît o dialectică a „realismului" de-a lungul diverselor perioade de dezvoltare a societății umane. De aici, încercarea lor de a periodiza evoluția literaturii universale pe baza treptelor succesive pe care le-a urcat viziunea realistă a creatorilor : realism primitiv sau spontan, realism antic sau mitologic, realism renascentist, realism clasicist și luminist etc.

Alți cercetători, dînd termenului o altă accepție, nu structurală, ci istorică, au marcat prin el un anumit moment important, o anumită răscruce din dezvoltarea conștiinței sociale, din evoluția literaturii și a artei, anume Renașterea, epocă în care se proclamă dreptul omului de a se bucura de viață, de a trăi conform rațiunii și legilor naturale, în care se începe lupta pentru laicizarea și progresul culturii. După acești teoreticieni, începuturile realismului ar trebui fixate în epoca Renașterii, ilustrată de operele unor scriitori ca Dante, Petrarca, Boccaccio,

Scanned with OKEN Scanner

Rabelais, Shakespeare, istoria lui putînd fi apoi urmărită pînă în zilele noastre.

În sfîrșit, după altă concepție — de fapt singura care circumscrie valoarea semantică a termenului la noțiunea de „curent literar" —, realismul definește o anumită perioadă din istoria literaturii, un anumit curent istoric, care ia naștere de-abia în secolul al XIX-lea, succedînd romantismului.

Fără îndoială că despre o viziune „realistă", ca și despre o viziune „romantică", se poate vorbi în legătură cu toate epocile de dezvoltare a literaturii. Elemente realiste și elemente romantice există în operele antichității, ca și în cele ale Renașterii. Pe Ovidiu din *Tristia,* G. Călinescu îl considera „primul mare poet romantic european". Prin compararea operelor scriitorilor renascentiști, de pildă, putem spune că Boccaccio și Rabelais sînt mai „realiști" decît Dante, Petrarca sau Shakespeare, care apar mai „romantici". Trebuie făcută o deosebire, prin urmare, între ceea ce este romantic și realist din punctul de vedere al structurii operei, al stării de spirit, al temperamentului scriitorului, al fanteziei și al lirismului mai mult sau mai puțin exultant, ca note permanente, posibile în afara timpului, anistorice — și ceea ce devine dominant într-o anumită perioadă și în anumite condiții istorice, constituindu-se într-o amplă mișcare care antrenează un număr mare de scriitori.

Privind lucrurile din unghiul acesta de vedere, realismul se constituie în curent literar în secolul al XIX-lea, coexistînd o vreme cu romantismul, care începea să pălească, dominînd apoi dezvoltarea literaturii și cunoscînd, în evoluția lui pînă în zilele noastre, diverse etape istorice.

Ajunsă clasă conducătoare, burghezia trădează idealurile democratice pentru care luptase. Perspectivele de viitor se întunecă, ele nemaioferind atunci nici un fel de speranță într-o altă orînduire decît cea capitalistă. Proletariatul nu devenise încă o clasă „pentru sine", ca să poată redeștepta nădejdile maselor asuprite. În aceste condiții, romantismul, care reprezentase idealul estetic al perioadei de înnoire a revoluțiilor burgheze, se perima pe măsură ce realitățile infirmau consecvența revoluționară a burgheziei. A visa în viitor, chiar și utopic, devenise un non-sens. Ceea ce mai rămînea romantismului era

Scanned with OKEN Scanner

visul nostalgic spre trecut, dar aceasta ducea la idealizarea unor forme de viaţă depăşite şi, oricît ar fi însemnat un gest de neacceptare a aşezărilor sociale prezente, nu putea fi decît un palid protest, necorespunzător noului moment istoric. Se simţea nevoia unei literaturi cît mai apropiate de contemporaneitate, cît mai fidelă realităţii în reflectarea contradicţiilor sociale înăsprite, o literatură care să spună fără alegorie adevărul, întregul adevăr asupra falsului democratism, asupra falsului patriotism, asupra întregii morale a societăţii contemporane. În prefaţa la *Comedia umană,* Balzac lega viabilitatea personajelor literare de fluxul vital al contemporaneităţii : ele trebuie „concepute în măruntaiele vremii lor", ele trebuie să fie „o mare imagine a prezentului".

O astfel de dezvăluire scrutătoare, critică, a realităţilor contemporane au realizat, prin opera lor, marii reprezentanţi ai realismului din secolul al XIX-lea : Balzac, Flaubert, Dickens, Gogol, Lev Tolstoi, Caragiale.

În articolul *În amintirea lui Herzen,* Lenin a stabilit epoca de dezvoltare a realismului, raportîndu-l la condiţiile economice, sociale şi politice care l-au generat. Explicînd de ce înaripatul democratism revoluţionar al lui Herzen se transformă, după 1848, în scepticism şi pesimism, Lenin precizează, indirect, perioada istorică a dezvoltării realismului : „Drama sufletească a lui Herzen constă în naşterea şi oglindirea acelei epoci istorice mondiale în care spiritul revoluţionar al democraţiei burgheze era deja pe cale de a dispărea (în Europa), în timp ce spiritul revoluţionar al proletariatului socialist încă nu ajunsese la maturitate"[1].

Scriitorii realişti demascau inegalitatea, nedreptatea, exploatarea care stau la baza orînduirii burgheze, respingînd orice idealizare a realităţii. În literatura lor răsună, astfel, protestul maselor populare împotriva dezumanizării omului în societatea capitalistă.

Realismul anterior epocii socialiste se limitează la acţiunea de dezvăluire a adevărului, la protestul violent şi de cele mai

[1] V. I. Lenin, *Op. cit.,* p. 132.

multe ori amar, amar fiindcă nu reușește să indice și căile prin care societatea poate și trebuie să se elibereze din proasta întocmire a lucrurilor.

La operele realiste se referă Engels în scrisoarea sa către Minna Kautsky, cînd spune că acestea, „prin descrierea fidelă a situației reale, destramă păienjenișul iluziilor convenționale dominante, zdruncină optimismul lumii burgheze, face inevitabilă îndoiala în ceea ce privește valabilitatea veșnică a situației existente, chiar fără a oferi direct o soluție".

Vorbind despre realism, Engels a pus accentul pe elementul tipic : realism înseamnă crearea de „caractere tipice în împrejurări tipice". Oglindind realitatea trecută sau prezentă prin imagini tipice, opera realistă ajunge un mijloc de cunoaștere a vieții. Această valoare accentuat cognitivă a operei realiste o subliniază Engels în felul următor :

„Balzac ne dă în *La comédie humaine* o excelentă critică a societății franceze, descriind sub forma unei cronici, aproape an cu an, de la 1816 pînă la 1848, atacurile tot mai accentuate ale burgheziei ascendente contra nobilimii. Balzac grupează întregul istoric al societății franceze, din care, chiar în detaliile lui economice (spre exemplu, despre noua repartiție a proprietății reale și personale după revoluție), eu am învățat mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii, luați laolaltă"[1].

A demasca injusta întocmire a unei societăți înseamnă a-ți concentra atenția asupra elementelor care ilustrează mai convingător acest lucru. De aici, o trăsătură caracteristică a realismului : zugrăvirea aspectelor întunecate, neplăcute ale vieții, evident tipice pentru societatea în care există exploatarea omului de către om ; dar nu e mai puțin adevărat că, în felul acesta, oglindirea e unilaterală, selecționînd numai ceea ce poate demonstra netemeinicia, absurditatea regimului capitalist. Ca urmare, majoritatea personajelor poartă tarele societății burgheze ; ele formează o mare masă de personaje negative. Aceasta e lumea personajelor lui Caragiale, lumea Cațavencilor, Farfuri-

[1] Engels către Margaret Harkness, în K. Marx și F. Engels, *Despre artă și literatură*, Ed. pt. literatură politică, Buc. 1953, p. 137—138.

zilor și Gudurăilor. Personajul pozitiv, atunci cînd există, este pozitiv nu prin ceea ce face, ci prin ceea ce refuză să facă, prin nonconformismul lui. Dar, de cele mai multe ori, acest erou trăiește drama „inadaptabilului", a insului înăbușit de mediul corupt, ca, de pildă, Andrei Rizescu, Microbul, Pană Trăsnea Sfîntul (I. Al. Brătescu-Voinești), Radu Comșa (Cezar Petrescu), Ladima (Camil Petrescu).

Uneori, scriitorii realiști au zugrăvit societatea capitalistă fără să vadă cauzele racilelor ei ; alteori, au mers pînă în miezul lucrurilor, descoperind rădăcinile contradicțiilor. Aproape întotdeauna le-a lipsit viziunea mișcării revoluționare a vieții, perspectiva înnoitoare a viitorului. Datorită condițiilor istorice concrete ale timpului în care s-a dezvoltat realismul, reprezentanții săi au putut vedea în capitalism o formă înghețată, permanentă, a societății. Aceasta explică scepticismul, pesimismul multor scrieri. Prin protestul violent al operei lor, prin critica vehementă a tot ce era repudiabil în regimul burghez, realiștii puteau spera într-o corectare a lucrurilor, într-o ameliorare a condițiilor de viață în cadrul aceluiași sistem social, pe care-l considerau de neînlăturat.

În secolul al XX-lea, mai ales în perioada interbelică, realismul devine și mai incisiv, îmbogățindu-și în același timp tematica, în concordanță cu problemele sociale acute ale epocii (problema țărănească, lupta proletariatului, drama intelectualului, războiul).

4. Naturalismul

Naturalismul a luat naștere în Franța, în ultimul pătrar al secolului trecut. Geneza lui trebuie pusă în legătură, pe de o parte, cu starea de deprimare sufletească provocată în rîndurile intelectualității de înăbușirea revoluțiilor de la 1848, de prăbușirea idealurilor republicane și democrate, iar pe de alta, cu rapida dezvoltare a științelor. Baza teoretică a naturalismu-

Scanned with OKEN Scanner

lui o constituie pozitivismul lui Auguste Comte,[1] curent filozofic idealist subiectivist, care nega posibilitatea pentru știință de a cunoaște esența sau cauza fenomenelor. Se susținea că principalul sînt faptele, care pot fi observate și cercetate, dar nu explicate. Naturalismul îndemna pe scriitori să exploreze toate zonele vieții sociale, studiind cu atenție personajele în mediul lor istoric și geografic, urmărind în același timp efectele eredității și ale factorilor biologici asupra indivizilor. Conduși de ideea că scriitorii, ca și oamenii de știință, trebuie să examineze riguros faptele, că nu este necesară o seriere a lor, o selectare, deoarece nu există unele mai însemnate și altele mai puțin însemnate, naturaliștii s-au îndreptat și spre aspecte mai puțin semnificative din viață. Extinzîndu-și observația asupra a tot ce realitatea le putea oferi, chiar și asupra accidentalului și patologicului, nu au ocolit detaliul crud, hîd, brutal. Faptele erau înregistrate cu minuția și răceala unui proces-verbal („L'oeuvre devient un procès-verbal, rien de plus", spunea É. Zola), în așa fel ca opera literară să devină cu adevărat un document al epocii.

Naturalismul francez a avut în Émile Zola un strălucit reprezentant (teoretician și creator). Ciclul *Rougon-Macquart*, însumînd douăzeci de volume, între care *Germinal*, *Pămîntul*, *Bestia umană*, este o frescă atotcuprinzătoare a societății franceze din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ce conține, pe lîngă observații extrem de detaliate, numeroase elemente de protest social.

La noi nu se poate vorbi de un curent naturalist, deși au fost scriitori care l-au admirat și l-au recomandat, cum este cazul lui Delavrancea, care spunea : „Pe acest drum, larg și sigur, drumul naturii, au înaintat și pierit luptînd talente și genii, puține la număr, dar teribile pentru vrăjmașii lor, armate fiind cu zale oțelite de adevăr".[2] Iar despre É. Zola afirma că a adus observația genială, cruzimea în expresie, disecția genului uman.[3]

---

[1] Auguste Comte (1798—1857), filozof francez, întemeietorul acestei doctrine filozofice.

[2] *Giacinta Pezzana Gualtieri*, în vol. *Barbu Șt. Delavrancea despre literatură și artă*, E.P.L., 1963, p. 200.

[3] *Ibidem*, p. 201.

Scanned with OKEN Scanner

Influențat de naturalismul francez, Delavrancea scrie nuvele ca *Trubadurul*, *Milogul*, *Zobie* etc. În ultima, de pildă, personajul principal este un dezmoștenit al soartei, un gușat care nu poate vorbi și care trăiește din mila cetățenilor. Singurul prieten al lui este Mirea, copil orfan, care-l însoțește pretutindeni, umplîndu-i singurătatea. Zobie este în permanență obiectul de haz și de batjocură al copiilor din tîrg. Într-o zi, cînd aceștia devin mai agresivi, Zobie se aruncă asupra lor, dar, în învălmășeala produsă, fără să-și dea seama, își strînge de gît prietenul.

Zobie este o nuvelă naturalistă, în care personajul principal este o ființă anormală, un degenerat.

Naturalismul n-a creat personaje și situații tipice, dar s-a impus publicului cititor prin lărgirea tematicii (care a inclus și aspecte din viața proletariatului), prin exactitatea observației, prin prezentarea neidealizată a realității, prin critica la adresa lumii burgheze.

5. Simbolismul

Ca și naturalismul, simbolismul își face apariția întîi în Franța, în deceniul al IX-lea al secolului trecut. „Făcut din dezamăgire, neîncredere în viitor, conștiință a „învingerii" și a lipsei de speranțe, neliniște, nemulțumire confuză și iritată de prezent, pînă la sufocare, exacerbare a simțurilor și nevoie de evadare, această stare de spirit depresivă, despre care există numeroase mărturii de epocă, crește pe două realități sociale fundamentale : profunda decepție interioară care a urmat înfrîngerii din 1870, apoi eșecului Comunei, și repulsia față de spiritul filistin al marii burghezii în netă ascensiune în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea"[1].

Numele curentului vine de la cuvîntul „simbol", un obiect cu o anumită semnificație morală. Simbolul a fost folosit dintotdeauna în poezie. T. Arghezi afirma, pe drept cuvînt, că „simbolul există de cînd omul : e-n natura celui ce exprimă să

[1] Lidia Bote, *Simbolismul românesc*, E.P.L., 1966, p. 36—37.

simbolizeze"[1]. Simbolul nu a fost „descoperit" deci de simboliști, dar aceștia l-au cultivat constant, făcînd din el o modalitate programatică de sugerare a gîndirii artistice. Simboliștii au opus retorismului romantic și crudităților naturaliste o artă aspirînd „spre un ideal profund și serios" (Paul Verlaine), în forme poetice înnoite.

Un precursor ilustru al simbolismului francez a fost Baudelaire, care vorbește în sonetul *Correspondances* despre infinitatea de simboluri oferite de natură poetului („L'homme y passe à travers des forêts de symboles") și despre corespondența dintre senzațiile olfactive, vizuale și auditive („Les parfums, les couleurs et les sens se répondent").

În concepția simboliștilor, conținutul de idei și emoții nu trebuie comunicat, în poezie sau în proză, cu claritatea și minuția cu care se procedase pînă atunci. Omul modern avea nevoie de o poezie pe măsura sensibilității și posibilităților lui mai mari de receptare. Poezia trebuia să-i creeze acea atmosferă de reverie, de incantație și mister, cu invitații de participare activă la descifrarea ideilor și stărilor afective sugerate. Simbolul nu este niciodată explicit, „poezia construindu-se exclusiv prin procedee de sugestie, prin producerea de asociații între emoțiile interioare și imagini, care primesc misiunea să exprime întregul fond emotiv și ideologic al poetului, rămas voit în penumbră, dacă nu chiar criptic"[2].

Despre virtuțiile sugestiei, St. Mallarmé, unul dintre marii simboliști ai Franței, spunea : „A numi un obiect este a suprima trei din patru părți din plăcerea poemei, făcută din fericirea de a ghici încetul cu încetul. Să-l sugerezi este visul, să-l evoci încetul cu încetul pentru a crea o stare sufletească"[3]. Simbolismul făcea din lector un colaborator al poetului.

Simbolurilor le erau asociate procedee muzicale, muzica fiind prin excelență o artă a sugerării. Paul Verlaine cerea insistent : „De la musique avant toute chose... De la musique encore et toujours !" („Muzică înainte de orice... Muzică mereu și totdea-

[1] T. Arghezi, *Vers și proză*, în revista *Linia dreaptă*, 1904, nr. 2—3.
[2] Lidia Bote, *Op. cit.*, p. 279.
[3] *Ibidem*, p. 300.

una !"). Muzicalitatea versurilor era asigurată atît prin utilizarea celor mai rare și mai sonore cuvinte, cît și prin repetarea, uneori pînă la obsesie, a unor expresii sau versuri. Se împrumutau din muzică laitmotivul și refrenul. Încă din 1880, Al. Macedonski susține prin *Literatorul* că „arta versurilor nu este nici mai mult nici mai puțin decît arta muzicii".

Simbolismul a înnoit și a extins tematica liricii, în sfera căreia au fost incluse cele mai variate aspecte ale vieții citadine, a îmbogățit limbajul poetic, i-a modernizat forma, făcînd-o mai suplă, mai adecvată sensibilității contemporane. În poezie s-a impus versul liber, despre care poetul simbolist Ovid Densusianu scria : „Una din achizițiile cele mai însemnate ale poeziei noi este introducerea versului liber, la baza căruia stă concepția ritmurilor mai variate, mai vii, de mai multă spontaneitate, de nuanțări mai subtile, de redare mai expresivă a complicității stărilor sufletești. Versul liber a adus în estetica literară o revoluție ce lasă departe ceea ce au realizat romanticii, și, deci, în această privință, datorăm simboliștilor mai multe decît tuturor care în secolul trecut s-au gîndit să aducă unele inovații literare"[1].

În cadrul simbolismului s-au manifestat tendințe contradictorii. Sînt poeți în a căror creație abundă accentele protestatare (Émile Verhaeren). În opera altora predomină evazionismul, exotismul, evocarea tărîmurilor îndepărtate. Alții, năzuind către un absolut ce nu poate fi atins, devin pesimiști, cîntăreți ai neantului, ai stărilor morbide și macabre. Neîndoios că evazionismul, pesimismul, înclinațiile către morbid și macabru sînt aspecte negative ale curentului.

Simbolismul românesc, fără să nege poezia mai veche, lărgește tematica liricii noastre, introducînd aspecte de viață orășenească, manifestă o grijă deosebită pentru formă, pentru armonia versurilor (I. Minulescu, G. Bacovia). Se întîlnesc în opera unor simboliști și atitudini protestatare (Șt. Petică, I. C. Săvescu, G. Bacovia, E. Isac). Simbolismul românesc se caracterizează și printr-o categorică reacțiune antisămănătoristă și antipoporanistă.

---

[1] O. Densusianu, *Sufletul latin și literatura nouă*, vol. I, 1922, p. 63.

În literatura noastră, cele dintîi manifestări simboliste datează din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Primul teoretician român al curentului, Al. Macedonski, a consacrat simbolismului articole elogioase. Partizan al simbolismului instrumentalist, poetul îl definește astfel: „Instrumentalismul nu este decît tot un simbolism, cu deosebire că sunetele joacă în instrumentalism rolul imaginilor. Este evident pentru oamenii ce nu sînt lipsiți de cultură muzicală că sunetele închise, precum : *î, u, ă,* cît și suntele grave, ca *a* și chiar *o,* sînt menite să deștepte senzațiuni, dintre care cele dintîi vor fi note triste și întunecate, iar cele de-al doilea, sonore dar solemne“[1] *(Poezia viitorului).* Instrumentalismul cerea așadar poeților să îmbine sunetele vorbirii în așa fel încît, cu ajutorul lor, să sugereze anumite stări sufletești.

Ovid Densusianu, un alt teoretician al simbolismului, a pledat în revista „Viața nouă“ pentru înnoirea mijloacelor de expresie, pentru intelectualizarea și abstractizarea literaturii, a combătut sămănătorismul și poporanismul și a cerut literaților să abordeze teme din viața citadină.

6. Poporanismul

Poporanismul, o mișcare de idei social-politice și culturale, cu o întinsă arie de circulație, s-a răspîndit spre sfîrșitul secolului al XIX-lea în toate țările Europei mai puțin dezvoltate din punct de vedere capitalist, manifestîndu-se cu mai multă vigoare în Rusia. La noi, poporanismul și-a făcut apariția în ultimul deceniu al veacului trecut, avînd ideolog pe Constantin Stere. Potrivit concepției poporaniste, țărănimea era „elementul de bază al națiunii“ ; spre ea trebuia îndreptată atenția conducătorilor de stat, a intelectualilor și scriitorilor. Se susținea, fără temei, că în România capitalismul nu are viitor, și de aceea un partid socialist este inoportun și inutil. Industria la

[1] Alexandru Macedonski, *Opere,* vol. IV. Ediție critică cu studiu introductiv, note și variante de T. Vianu, Editura Fundațiilor, 1946, p. 100.

noi nu se poate dezvolta, țara fiind „eminamente agricolă". Cea existentă este neînsemnată și neproductivă, deci parazitară, neviabilă, produs hibrid al legislației protecționiste. Se recomanda, pentru sprijinirea țărănimii, înfăptuirea unor reforme, care să ducă la întărirea micilor proprietăți agricole. Erau puncte de vedere burgheze, idei menite ca, prin larga lor difuzare, să ajute dezvoltarea capitalismului la sate.

Tezele poporaniste, precizate mai ales prin articolele publicate de C. Stere în „Viața românească", au atras, datorită interesului manifestat pentru ridicarea economică și culturală a țărănimii, pe mulți intelectuali (printre aceștia, pe G. Ibrăileanu). În România, poporanismul a fost un curent social-politic, și nu unul literar. Deși la tribuna poporanismului au colaborat toți scriitorii noștri de valoare, aceștia n-au îmbrățișat ideile mișcării. „Poporanismul literar al *Vieții românești*, considerat în ce are esențial, nu e nicidecum o simplă variantă estetică a curentului diversionist al poporanismului, manifestat — cu consecințe nocive — în viața politică. Poporanismul literar este denumirea dată impropriu orientării realiste și democratice care domină în viața literară a primelor două decenii din secolul al XX-lea, ca și în literatura din secolul trecut. În cuprinsul acestei orientări intră tot ce, în perioada de care ne ocupăm, s-a produs mai bine sub aspectul conținutului de idei în literatura noastră, inclusiv opere apărute în publicații cu care *Viața românească* polemiza".[1]

7. Sămănătorismul

Dacă toate curentele de care ne-am ocupat pînă în prezent au avut o arie europeană de circulație, sămănătorismul este un curent legat exclusiv de literatura noastră. Luîndu-și numele de la revista „Semănătorul" (1901 ; mai tîrziu : „Sămănătorul"), sămănătorismul s-a constituit ca un curent literar după 1903, cînd începe să colaboreze la acest periodic marele cărturar N. Iorga. Înflăcărat patriot, N. Iorga îndemna pe scriitori

[1] D. Micu, *Istoria literaturii române*, vol. I, (1900—1918), p. 48—49.

Scanned with OKEN Scanner

să țină seama de marile comandamente naționale, să dea „neamului românesc o literatură care să pornească de la el, de la ce e mai răspicat și mai caracteristic în el", deci o literatură cu un puternic specific național, care să contribuie la ridicarea culturală a maselor și la redresarea morală a societății.

Sămănătorismul privea cu cea mai mare simpatie pe țărani, dar viața satului, raporturile dintre moșieri și țărani erau idealizate. Ostili noilor relații de producție capitaliste, sămănătoriștii admirau trecutul istoric, considerînd însă greșit că moșierimea, clasă socială legată direct de acest trecut („boierii de neam"), ar fi singura în măsură să conducă poporul spre un viitor fericit. De aici și resentimentele față de elementele capitaliste și față de străini. Proletariatul era ignorat, iar orașul, denunțat ca loc de descompunere morală. Erorile ideologiei sămănătoriste se reflectă în lucrările unor scriitori minori, ca: C. Sandu-Aldea, I. Gorun, V. Pop ș.a., lăsîndu-și amprenta și în unele opere ale lui Șt. O. Iosif, Em. Gîrleanu, I. Agîrbiceanu etc.

Cert este că N. Iorga, doctrinarul acestui curent, a urmărit să-și servească țara. Dragostea față de țărani, exaltarea trecutului eroic, îndemnurile adresate creatorilor de a promova o artă specific națională, ideea unității naționale, interesul permanent pentru pămînturile românești subjugate, concepția despre funcția socială a literaturii sînt tot atîtea idei pozitive pe care le putem urmări în articolele programatice ale marelui savant apărute în paginile „Sămănătorului".

8. Curente avangardiste

În țările capitaliste și-au făcut apariția, încă înainte de primul război mondial, unele curente avangardiste care manifestau o atitudine de opoziție radicală și violentă, de frondă, împotriva tradiționalismului în cultură și artă. Determinat de criza culturii burgheze, de starea de nemulțumire față de lumea capitalistă și de pasivitatea ei spirituală, „avangardismul", care inițial a fost *un protest împotriva așezărilor social-culturale existente și un strigăt de revoltă contra formulelor artistice în-*

vechite, s-a transformat, în cele mai multe cazuri, într-un nihilism steril, de negare absolută a tuturor valorilor literare naționale și universale. Proclamînd ruptura iremediabilă dintre artă și logică, curentele avangardiste făceau din literatură un simplu „joc al cuvintelor în libertate".

Dadaismul, al cărui promotor a fost poetul, român de origine, Tristan Tzara, a ajuns de la „revoluționarismul" social și literar, afișat inițial, la o poezie a hazardului și a incoerenței lexicale.

Un alt curent, suprarealismul, prin pana teoreticianului său André Breton, cerea scoaterea literaturii de sub controlul rațiunii, „dicteul gîndirii în absența oricărui control exercitat de rațiune" („dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison"). Spre a ajunge la suprarealitate, Breton preconiza metoda dicteului automatic, ceea ce reprezenta încercarea de a se transpune „într-o stare de somnolență intelectuală, propice transcrierii întocmai a rîului oniric". Pe bună dreptate observa G. Călinescu că „exactitatea în această metodă e aproape imposibilă și mai adesea suprarealiștii simulează automatismul. Căci pe de o parte subconștientul organizează spontan și conștiința poetului bănuitoare, rupînd legăturile, nu face decît să falsifice procesul fantastic, pe de alta prea multă încordare de descordare duce la o mai mare acuitate a conștiinței".[1]

În cîmpul literelor noastre, aceste curente extremiste au găsit un teren prielnic de manifestare în perioada dintre cele două războaie mondiale. Dadaismul, suprarealismul, cubismul, integralismul etc. au încercat și la noi „să revoluționeze" beletristica, dar protestul social și literar al reprezentanților lor s-a mărginit, de cele mai multe ori, la extravaganțe de compoziție și limbaj, prin cultivarea exhibiționismului lingvistic și desconsiderarea totală a ideilor și logicii. Revistele interbelice „75 H.P." (1924), „Punct" (1925), „Integral" (1925), „unu" (1928) ș.a. au pus în circulație lozinci de felul : „Arta e un castravete,

---

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 804.

toți artiștii sînt castraveți" („75 H.P."), „Trebuie să lepădăm formulele purgative" („75 H.P."), „Croim drum peste leșuri de școli și inși" („Integral"), „Ideile sînt o maladie a cuvintelor" („unu"). Iar în periodicele menționate se puteau citi „poezii" ca aceea pe care o reproducem mai jos :

Semnalizări

Meeting, muzic-hall, vermut amurgul, calculează
exponentul stelelor dancing, gîndul hialin Simplon
bulevardele sînt azi în voce, cerul un zvon
tango și triunghi isoscel violoncel patinează
serviciul municipal, nervul capitol cerc deplin
anevrism elegant peisajul locul respiră politicos Wat.

La revistele menționate mai sus au colaborat și scriitori de real talent. Atrași, la început, de atitudinea protestatară, de fronda antiburgheză, aceștia au sfîrșit prin a se detașa de periodicele și curentele respective, alegînd calea marilor tradiții progresiste (Geo Bogza, Ion Călugăru etc.). De altfel, curentele avangardiste au fost la noi mișcări restrînse, cu slabe ecouri în epocă.

9. Literatura epocii socialiste

Apropierea, într-un fel sau altul, a multor scriitori de mișcarea muncitorească a avut drept consecință nu numai orientarea acestora spre problemele sociale și o dată cu aceasta o accentuare a pozițiilor lor combative, dar și apariția unor tendințe noi în cadrul literaturii realiste. Sînt scriitori care adaugă patosului demascator, propriu realismului, sentimentul de încredere în așezări sociale mai bune. În literatura noastre, de pildă, A. Vlahuță dezvolta în 1892, deci în perioada în care relațiile sale cu mișcarea muncitorească erau strînse,

Scanned with OKEN Scanner

ideea că scriitorii au misiunea nu numai de a zugrăvi realitatea prezentă, ci și pe aceea de a vesti o lume viitoare mai bună :

Îngropînd vechea durere, cu-al lor cîntec să reverse
Peste inimile noastre mîngîiere și iubire
Și cuvîntul lor profetic, inspirata lor privire,
Valurile de-ntuneric despicîndu-le în două,
Splendidă-naintea noastră să se arate o lume nouă.

Zorii acestei lumi s-au arătat o dată cu Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Literatura care s-a dezvoltat în Uniunea Sovietică după acest mare eveniment istoric (Gorki, Maiakovski, Șolohov), iar în țările de democrație populară după cel de-al doilea război mondial se caracterizează în primul rînd prin *optimism.*

Eroii noii literaturi pot suferi înfrîngeri, pot cădea jertfă idealului lor, dar moartea nu duce la prăbușirea ideii, la dezolare și pesimism. Activitatea eroului, curmată tragic la un moment dat, va fi continuată de alții, care, animați de aceleași aspirații, vor duce mai departe lupta, pînă la biruința finală. Noua literatură demonstrează convingător, cu mijloacele artei, că omul este puternic și că eforturile lui nu sînt zadarnice, că cel ce a cucerit și stăpînește pămîntul va fi capabil să-l transforme spre binele și fericirea umanității. Certitudinea fericirii generale viitoare rezidă în forța materială și morală pe care o reprezintă muncitorii din toate statele lumii, uniți în jurul aceluiași steag roșu al comunismului.

Literatura zilelor noastre așază în centrul operei literare *omul nou.* Acest om nou, constructor al socialismului, este purtătorul celor mai înaintate idei, posesorul celor mai înalte însușiri, puternic pentru că s-a eliberat de prejudecăți și pentru că are conștiința valorii sale, luptător pentru binele întregii umanități suferinde, capabil să domine și să transforme natura.

Concentrîndu-și atenția asupra eroilor zilelor noastre, asupra comuniștilor, reflectînd veridic societatea în dezvoltarea ei revoluționară, literatura actuală își exercită în mare măsură rolul ei activ, de educare a maselor, de transformare a conștiințelor și de pregătire a lor pentru rînduieli sociale mai bune.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura care se dezvoltă în prezent în țările socialiste este străbătută de un profund *umanism socialist*. Concepția despre lume și viață a clasei muncitoare a ridicat umanismul pe cea mai înaltă treaptă. Umanismul socialist urmărește dezvoltarea materială și morală a întregii umanități și, în acest sens, el luptă pentru desființarea oricărei forme de exploatare pe pămînt, pentru eliberarea popoarelor coloniale, pentru abolirea discriminărilor rasiale și naționale, pentru aducerea la un nivel superior de viață a țărilor în curs de dezvoltare. Umanismul socialist integrează pe individ întregii colectivități și-l privește prin prisma solidarității umane și a progresului social. Prin aceasta, umanismul socialist reprezintă un salt calitativ de importanță epocală. Umanismul socialist se află concretizat în programele partidelor comuniste și muncitorești, ale căror principii călăuzitoare sînt : pacea, munca, libertatea, egalitatea și fericirea tuturor popoarelor.

Fie că înfățișează prezentul, fie că face să retrăiască trecutul, noua literatură deschide larg porțile viitorului, lăsînd să se vadă drumul spre fericirea popoarelor, calea spre comunism. Operînd numai cu prezentul și trecutul, scriitorii anteriori nu aveau la îndemînă cea de-a treia dimensiune temporală, a viitorului. Necunoscînd legile de dezvoltare a societății, scriitorii nu puteau, în trecut, să străbată cu privirile lor, oricît de pătrunzătoare, prin pîcla capitalistă și deci erau incapabili a găsi și a oferi soluții ; le lipsea această perspectivă revoluționară.

Învățătura marxist-leninistă îl înarmează pe scriitorul de astăzi cu instrumentele cunoașterii științifice. Previziunea sa nu este de domeniul miraculosului, ci se înscrie pe linia legică a dezvoltării revoluționare a societății.

Literatura a înregistrat în anii puterii populare succese remarcabile. Scriitorii români și cei ai naționalităților conlocuitoare, într-o unitate deplină de acțiune, au creat opere în care se dezbat problemele majore ale contemporaneității de pe pozițiile ideologice înaintate ale clasei muncitoare.

„În anii orînduirii socialiste, sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, literatura și arta au cunoscut o continuă înflorire, au fost făurite numeroase opere de valoare, care, exprimînd în mod artistic viața bogată și munca avîntată a poporului,

aduc o contribuţie de seamă la dezvoltarea culturii ţării, la formarea conştiinţei socialiste a omului nou. Creaţia oamenilor de litere şi artă, care continuă tradiţiile progresiste ale culturii româneşti, a îmbogăţit patrimoniul spiritual al poporului, bucurîndu-se de preţuirea partidului, a tuturor oamenilor muncii. Scriitorii vîrstnici şi tineri, fără deosebire de naţionalitate, sînt participanţi activi, alături de întregul popor, la opera de construire a societăţii socialiste."[1]

Printre creaţiile valoroase ale noii noastre literaturi trebuie să menţionăm, în domeniul poeziei, operele lui T. Arghezi *(1907, Cîntare omului, Stihuri pestriţe, Frunze, Poeme noi, Noaptea, Litanii* etc.), Al. Philippide *(Monolog în Babilon)*, M. Beniuc *(Un om aşteaptă răsăritul, În frunte comuniştii, Mărul de lîngă drum, Trăinicie, Culorile toamnei* etc.), Eugen Jebeleanu *(Bălcescu, Surîsul Hiroshimei)*, M. Banuş *(Ţie-ţi vorbesc, Americă !, Torentul* etc.), N. Labiş *(Primele iubiri)* etc.

În domeniul prozei : M. Sadoveanu *(Mitrea Cocor, Nicoară Potcoavă* etc.), Camil Petrescu *(Un om între oameni)*, Zaharia Stancu *(Desculţ, Dulăii, Rădăcinile sînt amare* etc.), G. Călinescu *(Bietul Ioanide, Scrinul negru)*, Geo Bogza *(Meridiane sovietice, Tablou geografic)*, Nagy István *(La cea mai înaltă tensiune)*, Marin Preda *(Desfăşurarea, Moromeţii, Risipitorii)*, Titus Popovici *(Străinul, Setea)*, Eugen Barbu *(Groapa, Şoseaua Nordului)* etc.

În dramaturgie : Camil Petrescu *(Bălcescu)*, Lucia Demetrius *(Cumpăna, Vlaicu şi feciorii lui, Trei generaţii)*, A. Baranga *(Mielul turbat, Sfîntul Mitică Blajinul, Opinia publică* etc.), Horia Lovinescu *(Citadela sfărîmată, Moartea unui artist, Petru Rareş)*, Al. Mirodan *(Celebrul 702, Şeful sectorului suflete)*, Paul Everac *(Patimi)* etc.

Literatura s-a bucurat la Congresul al IX-lea al Partidului Comunist Român de cea mai mare atenţie. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în raportul prezentat cu acest prilej, a cerut tuturor creatorilor de artă „să slujească ţelul măreţ al făuririi unei vieţi tot mai fericite pentru întregul popor".

---

[1] Nicolae Ceauşescu, *Raport la cel de-al IX-lea congres al Partidului Comunist Român*, Editura politică, 1965, p. 94.

Istoria arată, spunea secretarul general al C.C. al P.C.R., că marii oameni de cultură, adevărații artiști, au exprimat în operele lor realitatea vremii, au fost alături de popor, pe care l-au ajutat și însuflețit în lupta pentru o viață mai bună, pentru progres social. Cu atît mai mult creatorii de artă ai societății socialiste trebuie să se identifice cu aspirațiile celor ce muncesc, să slujească țelul măreț al făuririi unei vieți tot mai fericite pentru întregul popor.

Avem o țară frumoasă și bogată, un popor harnic și cutezător, care timp de peste două milenii, în ani grei de restriște, înfrățit cu codrii, rîurile și văile și-a apărat glia, iar acum, sub conducerea partidului, își zidește o viață nouă.

Poporului, adevăratul făuritor al tuturor bogățiilor patriei, trebuie să-i închine oamenii de artă și cultură tot ceea ce pot crea mai frumos și mai bun. Desigur, se poate și este necesar să se creeze în diferite forme și stiluri. Putem spune creatorilor de artă : alegeți tot ceea ce credeți că este mai frumos în culoare, mai expresiv în grai, redați realitatea cît mai variat în proză, în poezie, în pictură, sculptură și muzică, cîntați patria și poporul nostru minunat, pe cei ce și-au închinat întreaga viață înfloririi României."[1]

---

[1] *Ibidem,* p. 90—91.

Albérès, R.-M., *Histoire du roman moderne*, Paris, Éditions Albin Michel, 1963.

Albérès, R.-M., *Métamorphoses du roman*, Paris, 1966.

Alexandrescu, Sorin şi Rotaru, Ion, *Analize literare şi stilistice*, Editura didactică şi pedagogică, 1967.

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1965.

Auerbach, Erich, *Mimesis*, trad. de I. Negoiţescu, prefaţă de Romul Munteanu, E.P.L.U., 1967.

Băleanu, Andrei, *Conţinut şi formă în artă*, ed. a II-a, Editura ştiinţifică, 1962.

Bielinski, *V., Pagini alese*, vol. I—II, ESPLA., 1953.

Boileau, *Arta poetică*, trad. de I. Marinescu, prefaţă de Savin Bratu, E.S.P.L.A., 1957.

Boisdeffre, Pierre de, *Les écrivains français d'aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Bote, Lidia, *Simbolismul românesc*, E.P.L., 1966.

Breazu, M., *Cunoaşterea artistică*, Editura Academiei, 1960.

Bulgăr, Gh., *Problemele limbii literare în concepţia scriitorilor români*, Editura didactică şi pedagogică, 1966.

Caragiale, I. L., *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1956.

Cazacu, B., *Studii de limbă literară*, E.S.P.L.A., 1959.

Călin, Vera, *Curentele literare şi evocarea istorică*, E.P.L., 1963.

Călinescu, G., *Principii de estetică*, Editura Fundaţiilor, 1939.

Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, E.P.L., 1964.

Călinescu, G.. *Impresii asupra literaturii spaniole*, E.P.L.U., 1965.

Cernîşevski, *Arta şi realitatea din punct de vedere estetic*, în *Opere filozofice alese*, Editura „Cartea rusă", 1958.

Coteanu, I., *Româna literară şi problemele ei principale*, Editura ştiinţifică, 1961.

Dima, Al., *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, E.P.L., 1962.

Dima, Al., *Conceptul de literatură universală şi comparată*, Editura Academiei, 1967.

Dobrogeanu-Gherea, C., *Studii critice*, ediţie îngrijită de G. Ivaşcu, E.P.L., 1967.

Dragomirescu, Mihail, *Teoria poeziei*, Bucureşti, Editura Librăriei Socec, 1927.

Eslin, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet-Chastel, 1963.

Gorki, M., *Despre literatură*, Editura „Cartea rusă", 1956.

Hegel, *Prelegeri de estetică*, vol. I—II, trad. de D. D. Roşca, Editura Academiei, 1966.

Huisman, Denis, *L'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

Ianoşi, I., *Romanul monumental şi secolul XX*, E.P.L., 1963.

Ibrăileanu, G., *Studii literare*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Savin Bratu, Editura tineretului 1962.

Scanned with OKEN Scanner

Iordan, I., *Stilistica limbii române*, Institutul de lingvistică română, 1944.
Iosifescu, S., *Teoria literaturii*, Editura didactică și pedagogică, 1965.
Iosifescu, S., *Artă și arte*, E.P.L., 1965.
Kogălniceanu, M., *Despre literatură*, E.S.P.L.A., 1956.
Lenin, V. I., *Despre cultură și artă*, E.S.P.L.P., 1957.
Lessing, G. E., *Opere alese*, vol. I—II, E.S.P.L.A., 1958.
Lukács, Georges, *La théorie du roman*, Paris, Éditions Gonthier, 1965.
Macovescu, G., *Unele probleme ale reportajului literar*, E.S.P.L.A., 1956.
Macovescu, G., *Introducere în știința literaturii*, Editura didactică și pedagogică, 1962.
Maiorescu, T., *Critice*, vol. I—II, E.P.L., 1967.
Marx-Engels, *Despre artă*, Editura politică, 1966.
Micu, D., și Manolescu, N., *Literatura română de azi*, Editura tineretului, 1965.
Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.
Nicolescu, G., C., *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966.
Novicov, M., *Principiul leninist al spiritului de partid și unele probleme ale creației literare*, E.S.P.L.A., 1956.
Pippidi, D., *Formarea ideilor literare în antichitate*, Casa Școalelor, 1944.
Plehanov, V., *Scrisori fără adresă*, Editura „Cartea rusă", 1957.
Ralea, M., *Scrieri din trecut în literatură*, ed. a II-a, București, 1961.
Rosetti, Al., *Despre unele probleme ale limbii literare*, E.S.P.L.A., 1958.
Sainte-Beuve, C., *Pagini de critică*, E.S.P.L.A., 1958.
Streinu, Vladimir, *Versificația modernă*, E.P.L. 1966.
Studii de poetică și stilistică, E.P.L., 1966.
Tohăneanu, G. I., *Studii de stilistică eminesciană*, Editura științifică, 1965.
Van Tieghem, P., *Le romantisme dans la littérature européenne*, 1948.
Van Tieghem, P., *Literatura comparată*, E.P.L.U., 1966.
Vianu, T., *Estetica*, ed. a III-a, București, 1945.
Vianu, T., *Probleme de stil și artă literară*, E.S.P.L.A., 1955.
Vianu, T., *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, E.S.P.L.A., 1957.
Vianu, T., *Despre stil și artă literară*, Editura tineretului. 1965.
Vianu, T., *Arta prozatorilor români*, vol. I—II, E.P.L., 1966.
Zamfirescu, Ion, *Istoria universală a teatrului*, 2 vol., E.P.L.U., 1958—1966.

Scanned with OKEN Scanner

TABLA DE MATERII

Prefață 5

I. NOȚIUNI INTRODUCTIVE

Știința literaturii. Disciplinele care studiază fenomenul literar 7

II. LITERATURA, ARTĂ A CUVÎNTULUI

1. *Originea literaturii* 17
2. *Trăsăturile generale ale literaturii* 20

III. OPERA LITERARĂ

1. *Literatura, formă specifică de oglindire a realității* . . 37
2. *Imaginea artistică* 39
3. *Fondul tematico-ideologic al operei literare* 54
4. *Personajul literar* 64
5. *Compoziția operei literare* 76
6. *Limbajul poetic* 92
7. *Versificația* 126
8. *Stilul* 149

IV. TEORIA GENURILOR ȘI SPECIILOR LITERARE

1 *Genuri, specii și subspecii literare. Criterii de clasificare* 161
2. *Genul liric* 164
3. *Genul epic* 180
4. *Genul dramatic* 215

V. EVOLUȚIA FENOMENULUI LITERAR

1. *Curente literare. Clasicismul*
2. *Romantismul* 230
3. *Realismul* 233
4. *Naturalismul* 236
5. *Simbolismul* 240
6. *Poporanismul* 242
7. *Sămănătorismul* 245
8. *Curente avangardiste* 246
9. *Literatura epocii socialiste* 247

Bibliografie 249

254

Scanned with OKEN Scanner